

Armando Octavio Velázquez Soto
Coordinador

La memoria cercena lo que une:

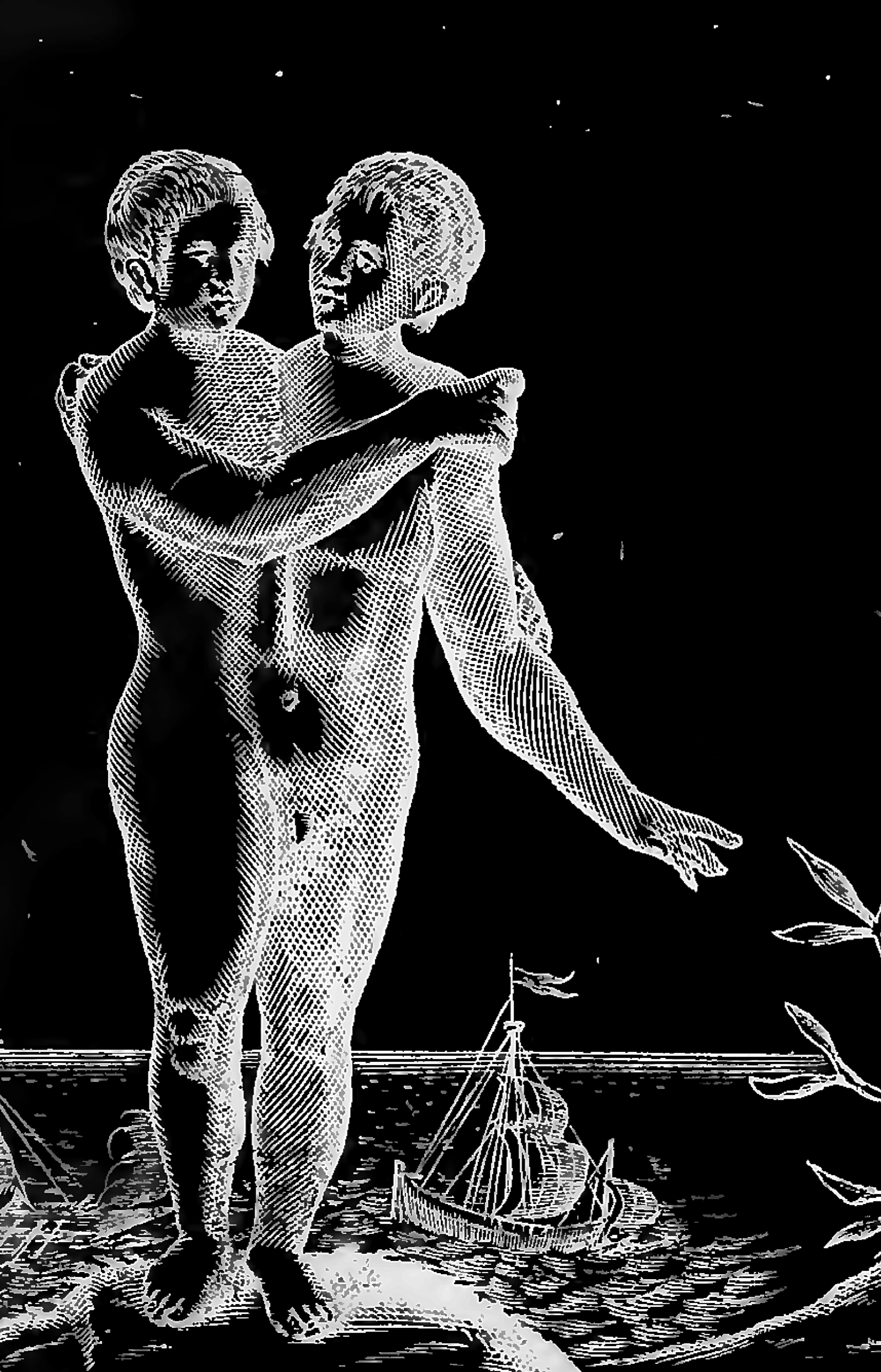
lecturas críticas a la obra de Julián Herbert

Letras Hispánicas

eSchola

FFL

UNAM

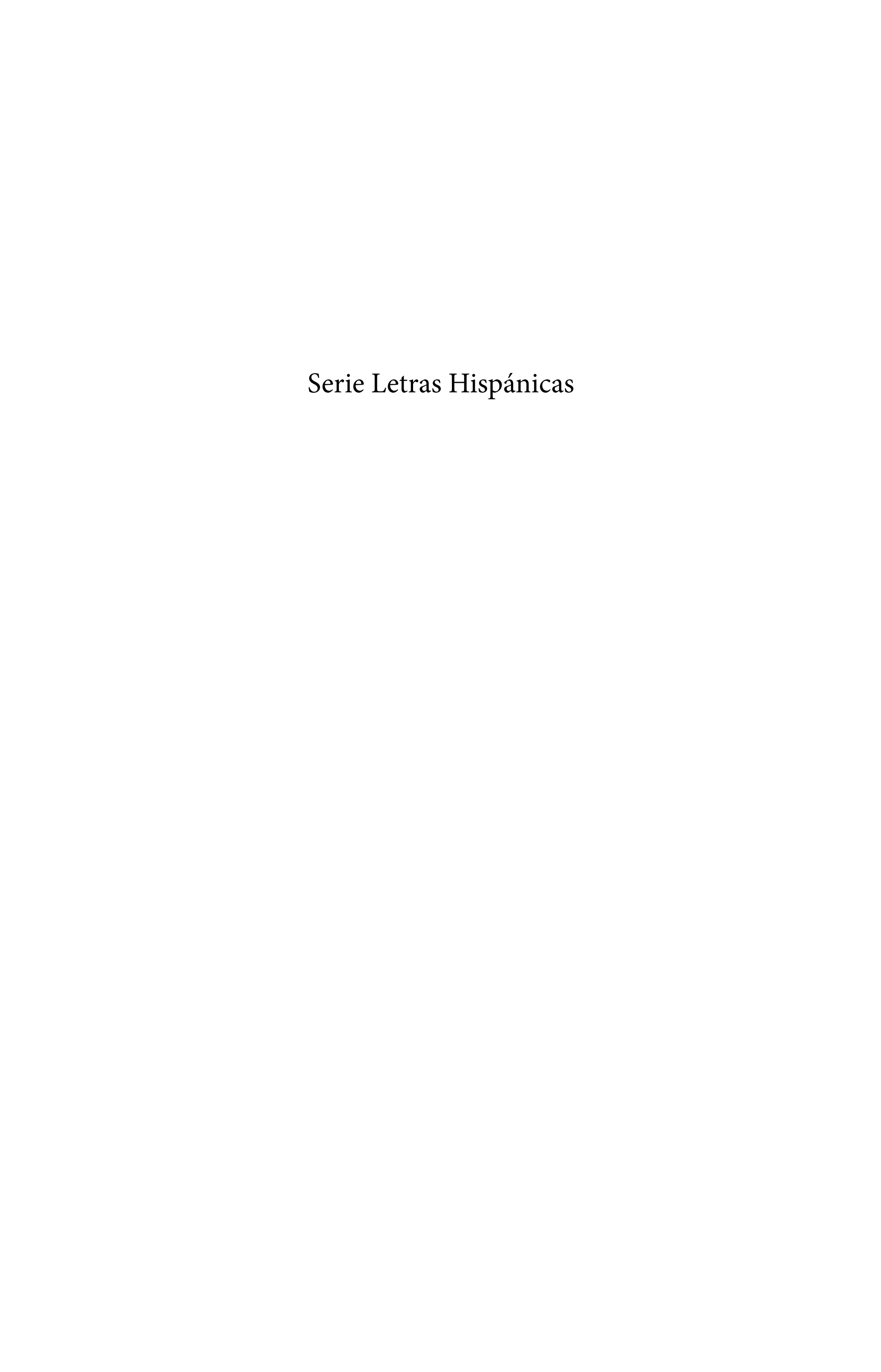




LA MEMORIA CERCENA LO QUE UNE:

Lecturas críticas a la obra de Julián Herbert




Serie Letras Hispánicas

Armando Octavio Velázquez Soto
Coordinador

LA MEMORIA CERCENA LO QUE UNE:

Lecturas críticas a la obra de Julián Herbert

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



La presente edición de *La memoria cercena lo que une: lecturas críticas a la obra de Julián Herbert* fue realizada en el marco del proyecto UNAM DGAPA PAPIIT IN402415 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)".

Primera edición: septiembre 2019

Avenida Universidad 3000, colonia
Universidad Nacional Autónoma
de México, C. U., delegación Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-1718-3

Editado y producido en México

LA MEMORIA CERCENA LO QUE UNE:
Lecturas críticas a la obra de Julián Herbert



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/dJ9iaj2oEzI

Contenido interactivo

[Para regresar a este Contenido interactivo dar *click* en la flecha]

Presentación

Mónica Quijano Velasco*

Hacer la crítica del presente es una de las tareas de las disciplinas humanísticas, aunque no siempre resulte asequible enfrentarse a la propia contemporaneidad. En este sentido, los estudios literarios y filológicos tienen un reto: proponer un mapa que dibuje y delimite las distintas maneras en que los discursos literarios producen, imbrican, alternan, circulan y generan sistemas de representación vinculados con la experiencia de una temporalidad que nos es cercana. De esta premisa nacen los cuatro volúmenes que componen esta serie, cuyo propósito es dar cuenta de procesos literarios que ocurren en un espacio determinado y en un tiempo preciso, definible en los marcos de nuestra contemporaneidad: el México de los últimos veinticinco años. Si bien existen diversas perspectivas desde las cuales dar cuenta de la producción literaria, elegimos acercarnos a ella desde el estudio de sus productores, es decir, de aquellos que inician el circuito comunicativo del discurso literario. Así, los volúmenes de esta serie están dedicados a cuatro escritores mexicanos que ingresaron al campo literario en México entre 1990 y principios del 2000: Cristina Rivera Garza, Julián Herbert, Jorge Fernández Granados y Yuri Herrera. Interesa, desde esta mirada, interrogar las formas a través de las cuales los escritores y escritoras se vinculan con la tradición literaria anterior (para dialogar, continuarla o distanciarse de ella) así como con el mundo que habitan, el lugar donde producen su obra. Asimismo, estos volúmenes buscan contribuir a colmar una laguna en la crítica e historiografía de la literatura nacional, que puede constatarse en la limitada cantidad

* Coordinadora del proyecto “Literatura Mexicana Contemporánea (1995-2012)”

de estudios académicos sobre la literatura mexicana de este periodo y, en particular, el casi nulo número de trabajos monográficos dedicados a los autores que la conforman.

Como en toda selección, los criterios para elegir a los autores propuestos tienen una historia. Ésta se gestó en el seno de dos seminarios de investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México: el "Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea" (SIPMC) y el "Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea" (SENALC) que derivaron años después en el proyecto PAPIIT "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)", de cuyo trabajo son producto estos volúmenes.

La selección de los autores obedeció a criterios tanto temporales como pragmáticos y de valoración estética: su obra debía moverse con soltura en los géneros literarios más relevantes —prosa narrativa, poesía, ensayo crítico—, debía haber sido publicada en los últimos veinticinco años y tener una presencia notable en autores y autoras más jóvenes. La pertinencia de estos lineamientos nos permitió seleccionar autores y obras que, al ser sometidas a lecturas críticas transversales o panorámicas, pudieran sentar las bases para una caracterización potencial de la producción singular y sus efectos en el campo literario circundante.

La inclusión de Cristina Rivera Garza (Matamoros, Tamaulipas, 1964) obedece a su constante presencia en los debates y reflexiones sobre literatura mexicana, dentro y fuera del país; su obra se mueve con soltura entre diversos géneros literarios —novela, poesía, ensayo, especulación teórica—, pero sobre todo acusa un experimentalismo que, en menor o mayor medida, es transversal a toda su producción. En ella aparecen, constantemente, cuestionamientos y procesos de desmontaje de las categorías tradicionales asociadas a la literatura, el arte, el género, la historia, el cuerpo. Sus reflexiones teóricas y críticas sobre el papel de la literatura en un México asolado por la violencia producto del necrocapitalismo son uno de

los puntos clave para profundizar en algunas escrituras recientes y en las que están por venir, además de materializarse estéticamente en sus libros, tramas y personajes. La obra de Rivera Garza le ha valido varios reconocimientos, dos veces premio Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001 y 2009), también recibió el Premio Roger Caillois (2013). Actualmente, dirige el primer doctorado enfocado en "escritura creativa" en español en los Estados Unidos, elemento que podría jugar un papel relevante en las formas y debates de la literatura latinoamericana de los siguientes años.

Por su parte, Julián Herbert (Acapulco, Guerrero, 1971), aunque reconocido principalmente en el campo de la poesía —como poeta y crítico—, ha incursionado en el cuento, la novela y la crónica; asimismo, ha producido parte de su obra en áreas como la poesía visual y es uno de los actores más activos dentro del ámbito literario y cultural de nuestro país. Su producción literaria no sólo se desarrolla en distintos géneros, también los cuestiona y desestabiliza por medio de la experimentación con diversos recursos a través de los cuales amplía y fractura las fronteras genéricas. Además, ha sido distinguido nacional e internacionalmente con distintos premios, como el Jaén de Novela (2011), por el valor literario de su obra, una de las más importantes de Latinoamérica.

Jorge Fernández Granados (Ciudad de México, 1965) es probablemente el poeta con mayor presencia en la cada vez más grande carta de antologías sobre poesía mexicana reciente. Su obra, también practicante del ensayo y la crítica literaria, puede verse como el umbral entre dos formas de entender y escribir poesía en México. Estas dos formas no son en sí mismas excluyentes, pero dan cuenta de las disputas por la forma y el sentido de la poesía escrita y publicada en los últimos veinte años en el país; no es extraño que sea el propio Fernández Granados quien haya ensayado algunos de los primeros deslindes entre la poesía escrita "antes y después" de la muerte de Octavio Paz. Su obra ha sido reconocida por diversos premios, entre

los que destacan el Premio Internacional de Poesía "Jaime Sabines" (1995), el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes (2000) y el Premio Iberoamericano de Poesía "Carlos Pellicer" (2008).

Pese a no ser el más joven de los autores seleccionados, Yuri Herrera (Actopan, Hidalgo, 1970) es quien entra al sistema literario mexicano más recientemente. Su primer libro, *Trabajos del reino*, se publica en 2004, a diferencia de los otros autores de la serie, quienes publicaron por primera vez en la segunda mitad de la década de 1990. Sin embargo, con apenas tres novelas, dos libros para niños y un libro de cuentos (comparativamente, el de menor producción), el escritor hidalguense se convirtió rápidamente en un punto de referencia de la literatura mexicana de los últimos tres lustros, tanto para el público nacional como extranjero. Este reconocimiento está vinculado, por un lado, a la forma en que recoge en su escritura las marcas del lenguaje oral y popular, las cuales entreteje con un lenguaje derivado de la tradición literaria culta, para generar un estilo único en la literatura mexicana reciente. Por otro, la forma de narrar las problemáticas de la sociedad mexicana se ha convertido rápidamente en paradigma de la narrativa nacional, tanto por la complejidad de estrategias que Herrera emplea como por eludir fórmulas, géneros y tonos en boga.

Como toda selección, estos primeros volúmenes dejan fuera autores contemporáneos que sin duda hubieran podido integrarse al corpus y sobre los que queda abierta la posibilidad de seguir alimentando esta serie con números monográficos dedicados a su obra. Nombres como Heriberto Yépez, Sergio González Rodríguez, Tedi López Mills, Daniel Sada, Vivian Abenshushan, Emiliano Monge, Guadalupe Nettel o Luis Felipe Fabre son sólo algunos ejemplos que dan cuenta de la efervescencia y riqueza de la producción literaria actual en México. Por estos motivos, la elección de Rivera Garza, Herbert, Fernández Granados y Herrera, más que ser la llave de un canon, pretende ser una exploración que anuncie otros estudios por venir.

Resta mencionar que esta serie es producto de un trabajo colectivo desarrollado en el seno del Seminario de Literatura Mexicana

Contemporánea, cuyas reuniones tuvieron lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, entre el 2015 y el 2017, año conclusivo del proyecto. Cuatro de sus integrantes coordinaron los volúmenes de la serie: Roberto Cruz Arzabal, está a cargo del libro sobre Cristina Rivera Garza; Armando Velázquez Soto, coordina el dedicado a Julián Herbert; Jocelyn Martínez Elizalde, ha preparado el de Jorge Fernández Granados, e Ivonne Sánchez Becerril, es la responsable del de Yuri Herrera. Asimismo, la mayoría de los miembros del Seminario es, a su vez, colaborador en alguno de los volúmenes. Tal es el caso de Israel Ramírez, Eva Castañeda, Alejandro Higashi y Eugenio Santangelo.

La función reflexiva de este Seminario no hubiera tenido sentido sin los estudiantes que participaron en él: Alonzo Caudillo, Marcela Santos, Jorge Luis Martínez, Irene Luna, Edna Lira y Ana de Anda. Un agradecimiento especial a Marcela Miranda y a Mónica Alarcón por su cuidadosa lectura y trabajo de corrección de los cuatro volúmenes. Finalmente, un agradecimiento a la DGAPA, ya que sin el respaldo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica estos volúmenes no hubieran podido ser publicados, y a la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, quien acogió el proyecto y lo hizo suyo.

Introducción

Armando Octavio Velázquez Soto

Pero luego dejé de ser muchacho y fui sustituido por
muchachos más guapos, con
mejores ideas, con más talento
que yo.
Por muchachos que me caen mucho mejor que yo.
Así que ya no soy un poeta joven.

Julián Herbert, "Autorretrato a los 41"

La publicación de *Canción de tumba* en el 2011, galardonada con los premios Jaén y Poniatowska de novela, hizo que lectores y críticos valoráramos la obra de Julián Herbert (Acapulco, 1971) bajo otros criterios; quien ya era considerado uno de los poetas jóvenes más importantes de México y, quizá, de Latinoamérica. Herbert se impuso como un novelista sumamente hábil, capaz de conjugar con soltura diversos géneros narrativos a través de los cuales hizo de la experiencia personal y la memoria los ejes que estructuran parte de su obra. Egresado de la licenciatura en Letras Españolas de la Universidad Autónoma de Coahuila, estado donde ha vivido desde 1989, Julián Herbert es además de poeta, narrador, ensayista, cronista, artista conceptual, gestor cultural y cantante de diversos grupos de rock que desde *Chili Hardcore* (1994), su primer libro de poemas, ha construido una obra compleja e interesante que transgrede las fronteras de "lo literario" para desarrollarse en ámbitos y soportes distintos, al mismo tiempo que dialoga con las diferentes esferas de la cultura, pues es frecuente encontrar en sus poemas y relatos referencias a la cultura popular y de masas, así como vínculos intertextuales con la tradición literaria más erudita.

Este volumen crítico tiene su origen en las tres mesas que los miembros del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea y del Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea, ambos de la UNAM, presentamos en el XIX Congreso de Literatura Mexicana (2014) organizado por la Universidad de Texas, en El Paso. Aunque en ese año el congreso de UTEP estuvo dedicado a conmemorar los centenarios de Efraín Huerta, Octavio Paz y José Revueltas, también se dio cabida a investigaciones centradas en otros escritores con obra publicada en los últimos cuarenta años. A partir del diálogo entre los integrantes de ambos grupos de investigación, decidimos presentar de manera conjunta una serie de ponencias englobadas bajo la rúbrica de "Julián Herbert en perspectiva, aproximaciones críticas a su obra". La elección de este autor obedeció a dos razones, una pragmática y la otra de valoración crítica: los diversos "géneros literarios" en los que se desenvuelve Herbert nos permitieron integrar los intereses de investigación de ambos seminarios, uno de ellos centrado en la poesía mexicana y el otro en la narrativa latinoamericana; asimismo, los participantes consideramos que su obra es fundamental en el panorama literario actual. Conscientes de que nuestra valoración positiva era muy cercana al impresionismo, decidimos "enfrentar" los trabajos de este autor desde las perspectivas críticas que cada uno consideró más adecuadas, con la única consigna de cubrir la mayor cantidad de aristas posibles recurriendo a los elementos teóricos pertinentes.

En el marco del proyecto PAPIIT "Comunidades, mediaciones y mercados: literaturas en México, 1995-2012" se propuso desarrollar un volumen de artículos a partir de esas ponencias iniciales. A lo largo del proceso de revisión y reescritura, la posibilidad de ampliar el espectro de la investigación sobre literatura mexicana contemporánea hizo que varios de los participantes de ese congreso decidieran escribir textos críticos sobre otros autores. De esta manera, aunque el origen de este volumen se remonta a aquellas

ponencias, lo cierto es que el trabajo final es mucho más complejo, ambicioso y propositivo; de los cuatro ensayos críticos que integran esta obra, dos estudian su poesía y los últimos dos abordan dimensiones distintas en torno a su narrativa; además, se incluye una entrevista concedida por Julián Herbert y un recuento bibliográfico de y sobre su obra. La variedad temática y crítica desplegada en estos textos da cuenta de muchos de los complejos elementos presentes en la producción del autor estudiado. Es indudable que estos trabajos forman parte de las primeras aproximaciones críticas que van más allá de la reseña o el comentario, por lo que constituyen el punto de arranque de los estudios literarios sobre la obra de este autor. La forma de organizar los trabajos de este volumen no busca privilegiar los acercamientos a la poesía, la narrativa o la crítica, dada la relevancia de estas tres formas discursivas en la labor escritural de Herbert y las estrechas relaciones que existen entre los ensayos críticos, el único criterio que rigió el orden de presentación fue dado por el apellido de los autores.

Quizá uno de sus poemas más conocidos sea "McDonald's", que forma parte de *Kubla Kahn*; como resulta evidente, el título del poema remite no sólo a una de las cadenas de comida rápida más conocidas y nocivas del mundo, también a todo un universo asociado con la cultura de masas y el hiperconsumismo contemporáneo. En relación con estos elementos, en "Lo coloquial y lo popular en la poesía de Julián Herbert", Eva Castañeda estudia la manera en que los referentes de la cultura de masas y popular se entretejen en la poesía de Herbert para otorgarle una suerte de identidad poética reconocible; asimismo, destaca que las exploraciones temáticas de este autor si bien son arriesgadas, no son inéditas puesto que pueden inscribirse en la vertiente coloquial de la poesía latinoamericana. Finalmente, la autora destaca cómo las estrategias empleadas por Herbert también están presentes en otros poetas mexicanos contemporáneos, lo cual significa un

deslizamiento en los referentes de lo poético, tanto en su nivel semántico-extensional como en el sintáctico.

A partir de la cuidadosa lectura de las novelas y cuentos de Julián Herbert, Miguel Ángel Hernández Acosta realiza en “La recepción crítica de la narrativa de Herbert” un rastreo por diferentes reseñas y publicaciones para indagar los criterios que se han empleado para valorar las obras de este autor. Un aspecto fundamental que se desprende de este trabajo es observar cómo los elementos biográficos de las obras continúan siendo rasgos de valoración estética válidos entre ciertos círculos críticos. Miguel Ángel Hernández también demuestra las escazas herramientas teóricas y críticas presentes en estos textos periodístico, lo cual da cuenta de la situación marginal que ocupa la reseña dentro de la crítica literaria actual. Una pregunta que se desprende de este trabajo es en qué medida el contexto de publicación de las obras narrativas de Herbert ha determinado su valoración crítica, pues lo que puede observarse es que cuando se identifica al protagonista del relato con el autor de la obra la valoración vira positivamente.

Además de los referentes populares y de masas, en la poesía del poeta de Acapulco la construcción de espacios es un rasgo fundamental; en “Julián Herbert, domador de espacios” Jocelyn Martínez Elizalde analiza poemas de *El nombre de esta casa*, *Kubla Khan* y *Pastilla camaleón* para estudiar las maneras en las que se configura la espacialidad poética. La autora señala que las relaciones intratextuales entre los poemas y relatos de Herbert son una estrategia fundamental en el proceso de construcción y significación de los espacios. Por otro lado, las relaciones intertextuales entre los poemas de Herbert y de otros autores como Ovidio, Paz y Carrol, entre muchos otros, que conviven con textos, temas y discursos propios de la cultura pop son estudiadas por Jocelyn Martínez para enfatizar cómo interactúan la alta cultura con la popular en la poesía del autor estudiado. Finalmente, también se analizan los diversos formatos en los que circulan los poemas de este autor, ya

sea como textos impresos, video poemas o poemas con acompañamiento musical, por mencionar sólo algunos formatos.

En el último trabajo crítico del volumen "Los lugares de la violencia: retórica de lo trágico en las novelas de Julián Herbert", Alexandra Saavedra Galindo se centra en *Un mundo infiel* y *Canción de tumba* para estudiar cuáles son y cómo funcionan los elementos de experimentación estilística y formales que permiten al autor interpelar el sentido de la tragedia dentro de la sociedad mexicana. A partir de la comparación entre ambos textos se observan las diversas funciones que tienen la enfermedad, el dolor, el sexo y el antagonismo de la vida y la muerte, valorando el sentido trágico que cada uno de ellos imprime en las vidas de los protagonistas, en la que los personajes se asumen atrapados. Las reflexiones desarrolladas por Alexandra Saavedra en torno a estas obras permiten observar que la violencia explícita representada en los relatos se inscribe en un contexto más complejo y profundo de violencia generalizada, con lo cual la dimensión trágica de estas novelas se potencializa.

En "'Soy un francotirador de mis sueños'. Entrevista a Julián Herbert" se abordan distintos temas en torno a la poética del autor y cómo éstos se relacionan con el campo literario mexicano, tales como los deslindes genéricos y los premios literarios, la oposición entre cultura popular y de masas, las lecturas biográficas de las obras literarias y las polémicas literarias, entre otros. Finalmente, este volumen crítico concluye con un recuento bibliográfico elaborado por Jorge Luis Martínez Ibarra, en él se incluyen todas las obras publicadas por Julián Herbert hasta la fecha, además de numerosas referencias sobre su trabajo.

Cabe señalar, por último, que al trabajar con casi la totalidad de los libros de Julián Herbert no se pretende dar una "lectura total", ni mucho menos realizar una "canonización del autor" a través del trabajo crítico, si es que esto aún tiene sentido. En primer lugar, sabemos que ninguna obra y mucho menos una en proceso puede agotarse críticamente; clausurar la apertura de la obra no está

en manos ni es labor de los críticos, los lectores actuales y futuros de Herbert pueden estar o no de acuerdo con nuestras propuestas de lectura y es precisamente a través de la discusión que se construyen las interpretaciones más valiosas. En segundo lugar, suponer que una de las funciones de la crítica literaria es la de canonizar autores implica perder de vista las transformaciones de la teoría y la crítica literaria desde el siglo XIX hasta hoy en día; estudiar la obra de un autor reciente, tal como lo hemos hecho, sin duda conlleva una postura estética, y también política, pero de ninguna manera persigue imponer autores y teorías y mucho menos reforzar el centralismo cultural de nuestro país, con el que, sobra decirlo, no estamos de acuerdo.

Lo coloquial y lo popular en la poesía de Julián Herbert[1]

Eva Castañeda Barrera
Universidad Nacional Autónoma de México

La poesía mexicana reciente se bifurca por distintos derroteros, múltiples son las estéticas y difícil resulta clasificarlas; si bien es cierto que los autores comparten lecturas, bagaje o influencias, también es verdad que cada uno se decanta hacia su propia dicción, difícilmente reconocible como escuela o movimiento. No obstante, es innegable la existencia de ciertos poetas que hoy resultan una referencia obligada al momento de pensar la poesía mexicana de los últimos años; de entre la diversidad de nombres destaca el de Julián Herbert (Acapulco, 1971), quien desde sus primeros libros mostró un estilo particular que sin duda ha aportado elementos significativos a nuestra poesía.

Así pues, en este trabajo revisaré dos aspectos que a mi consideración son de los más representativos en su obra poética: la inserción de referentes populares en el texto poético y el uso de un registro coloquial como estrategia literaria. Ambos elementos forman parte importante de una de las tendencias más sólidas de nuestra actual poesía, aquella que toma como punto de partida la experiencia inmediata de lo cotidiano para después, mediante los medios expresivos adecuados, incorporarla al texto. En este sentido, los rasgos de coloquialidad son cada vez más frecuentes en una línea de la poesía mexicana que se escribe en la última década. Frente a esta realidad se han cuestionado las razones de tal fenómeno, la respuesta que arriesgo es el cambio de estatuto de lo lírico, se trata entonces de despoetizar la poesía o, dicho en otras palabras, hay por parte del poeta una voluntad de abandonar lo lírico.

[1] Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al proyecto PAPIIT IN402415 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)".

Julián Herbert forma parte fundamental en la nómina de poetas que han apostado por una escritura que va a tono con los nuevos tiempos y la realidad que nos circunda, en su obra poética, desde su primer libro de poesía *Chili Hardcore* (1994) hasta *Álbum Iscariote* (2012), ha privilegiado un tono cercano al habla cotidiana, además de integrar al texto literario marcas y referentes de la cultura popular. El punto central se encuentra en el uso que el autor hace de los recursos formales, pues éstos le permiten crear el efecto que persigue; se trata de privilegiar ciertas estrategias literarias y obviar o subordinar la existencia de otras, ya que en el texto hay "momentos más decibles, más comunicables que otros", "un poema no es una totalidad indecible ni una totalidad decible".[2] Por lo tanto, no es posible hablar de una separación tajante entre formas poéticas, dado que en algunos casos pueden convivir diversos registros. En el caso del autor que aquí nos ocupa, su poesía da muestra de la participación del registro culto y el popular.

En los estudios literarios mexicanos han existido múltiples intentos por crear etiquetas críticas que expliquen todas las tendencias poéticas del campo literario, esto a partir de análisis que van desde lo más descriptivo hasta los que reflexionan sobre el lenguaje y todos los recursos que el autor emplea para dar el efecto deseado. Algunas antologías y estudios críticos han realizado este ejercicio de clasificación, cabe destacar que dichas caracterizaciones no son privativas del ámbito crítico, pues resulta cada vez más común que algunos poetas generen sus propias categorías para organizar la diversidad de estilos líricos.

Un ejemplo de lo anterior es el ejercicio que Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela hicieron en *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora:1986-2002*, separaron a los autores antologados a partir de una serie de tipologías que llamaron estratos del lenguaje: *experiencial*, *metalingüístico*, *imaginístico*, *adánico* e *inefable*. Mediante estas cinco tipologías, Lumbreras y

[2] Eduardo Milán, *Ensayos por ahora*. México, Conaculta, 2014, p. 113.

Bravo Varela[3] definen las poéticas de los 38 autores antologados en *El manantial latente*; enfatizan además las gradaciones, intertextualidades y movilizaciones del lenguaje que generan vasos comunicantes entre las poéticas individuales y colectivas. Sin embargo, el estrato que aquí me interesa revisar, por ser en el que se incluye a Julián Herbert es *poesía de la experiencia afectiva,* cuyo eje nodal son, según Lumbreras y Varela, los conceptos concretos y sentimentales: "la aparente narratividad u oralidad que permea su discurso proviene del deseo de comunicar con la mayor sencillez y eficacia posibles".[4] Los antólogos destacan además el ánimo antisolemne en la expresión, cuyo paradigma en la lengua española, afirman, son los *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra; en este punto encontramos la mayor cercanía entre la tradición de la coloquialidad latinoamericana y la poesía mexicana reciente. Tal como apuntan Lumbreras y Varela, la obra del chileno es una referencia insoslayable para un nutrido número de poetas mexicanos, y a través de esta genealogía es posible encontrar la pervivencia de dicha corriente como influjo en al menos un sector de las poéticas recientes. Los integrantes de este subestrato son además de Julián Herbert, Rubén Chávez Ruiz Esparza, José Luis Justes Amador, José Landa, Ofelia Pérez Sepúlveda, José Eugenio Sánchez, Óscar Santos, Juan Pablo Vasconcelos y Enzia Verduchi.

Un ejemplo de cómo opera la incidencia de la coloquialidad entre los autores de este subestrato, podemos encontrarlo en la obra de Julián Herbert. Su escritura es una mezcla de referencias literarias con vivencias cotidianas, la materia de sus textos la encuentra, entre otras cosas, en el capitalismo y la cultura de masas. Su poesía ha representado un intento permanente por derogar las diferencias, la distancia que se establece entre lo culto y lo popular; dicotomías que, valga decirlo, no son privativas de la

[3] Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. México, Conaculta, 2002, pp. 32-41.

[4] *Ibid.*, p. 34.

tradición literaria mexicana porque se hacen extensivas a Latinoamérica. Al respecto el propio Herbert, en charla con Antonio Ortuño, señala:

> Esta manera horizontal de ver la cultura también está presente en la poesía chilena y en la narrativa argentina. En la cultura mexicana sí hubo una ruptura estricta, porque también era estricta esa separación. Todavía hace una década tuve una discusión muy agria con un querido amigo poeta de otra generación, para quien era escandaloso que alguien utilizara un epígrafe de José Alfredo Jiménez en un poema. Posiblemente sí hay un cambio generacional en la nueva narrativa, para lo cual han sido significativas las miradas que no se originan en la Ciudad de México. El clasismo imperante en esta ciudad ha querido siempre separar la alta cultura de la cultura popular.[5]

El conocimiento de la tradición le sirve a Herbert para reinstalar y reacomodar nuevas posibilidades temáticas, a ello se suma su interés por hacer exploraciones formales para poner en contacto, como él mismo lo señala, la alta cultura con lo popular: "tengo fuentes heterogéneas: una formación académica muy tradicional y por otro lado una formación muy callejera. Me interesa el vínculo entre lo popular y la alta cultura. Hay una necesidad de mezclar los extremos". Herbert acude al artificio de un aparente "descuido sintáctico" con el fin de simular una retórica cotidiana, sin embargo, este recurso no es sino la estrategia que permite acercar el poema al habla social corriente. En muchos casos hará uso de la jerga o el argot social como elementos estructurales a nivel léxico, sintáctico y semántico. Su lenguaje es entonces cercano al habla coloquial, lo que no quiere decir que toda su obra esté únicamente en ese registro.

[5] Julián Herbert y Antonio Ortuño, "Escribir aquí y ahora. Una conversación sobre narrativa mexicana reciente", en *Letras Libres*, núm. 40. México, agosto, 2014, p. 41.

Un recurso característico de los poemas cuyo origen es la coloquialidad, es el recurrente proceso de intervención de frases hechas, dichos populares, clichés y frases comunes en el texto. El proceso opera en este caso por diversas vías: primero, mediante la inserción de tales sintagmas en el continuo de un poema, pero en un contexto distinto al tradicionalmente utilizado, de tal modo que la interpretación metafórica característica de estas expresiones se reconfigure en otro significado o bien se le otorgue una interpretación literal a la misma, restituyéndole el significando primigenio del que su uso cotidiano la había despojado. La segunda modalidad de este recurso implica cambiar un término de la frase hecha por otro semejante, regularmente en el plano fónico con la intención de reconfigurar semánticamente la frase. En ambos casos, el recurso permite resignificar frases que en su uso cotidiano han sido vaciadas de contenido, pero que al ser insertadas en un nuevo contexto, el poético, potencian su asimilación por parte del lector debido al conocimiento previo, al tiempo que causan un efecto de sorpresa y, por ende, de captación de interés. Una tercera modalidad constitutiva implica la realización de un cambio de sentido o de significado que no opera sólo en el nivel de la frase, sino en la reconfiguración completa del contexto de un objeto o realidad determinada, es decir, cuando un elemento dado aparece en un escenario ajeno a su naturaleza. Este cambio de contextos permite que dos circunstancias disímbolas produzcan una interacción inédita cuyo nuevo significado establece generalmente una interpretación irónica de alguno de los dos elementos. Para ilustrar lo anterior analizo algunos poemas de Julián Herbert, doy inició con un fragmento de "Autorretrato a los 27":

Yo era un muchacho bastante haragán
cuando me asaltaron las circunstancias
sábados y domingos cantaba en los camiones
ahorraba para unas botas Loredano
y besé a dos

no
a tres muchachas
antes de mudarme a esta ciudad
[…]

Bastante haragán es cierto lo confieso
tres muchachas besadas cuando llegué a la ciudad
quién me viera hoy caminando por la calle Juárez
mi hijo gritándome papi
mientras pienso en los asuntos de la oficina
en el traje Yves Saint Laurent que me vendieron de segunda
en los exámenes que falta revisar
en la amistad que mansamente se vacía o se llena

[…]

Y también pienso en este poema
que hace 27 años se fragua dentro de mí
y nunca termina
nunca dice las palabras exactas
porque es igual que yo
un muchacho bastante haragán
una verdad fugaz como todas las verdades
[…]
Aunque sea la voz de un hombre al que hace años le arruinaron
 la sonrisa
aunque sea la voz de un haragán
mi voz también puede tomarte por los hombros
y decir suavemente "estoy cantando
estoy cantando para ti".[6]

El poema construye un sujeto inserto en un espacio social urbano que lo determina; en dicho contexto, la voz lírica asume una identidad basada en esas condicionantes sociales. Así, el verso

[6] E. Lumbreras y H. Bravo Varela, en *op. cit.*, p. 272.

inicial: "Yo era un muchacho bastante haragán" establece la autopercepción que posibilita el desarrollo del texto. En las estrofas citadas se puede observar que las variaciones del término "haragán" aparecen a intervalos regulares siempre en relación con la forma en la cual el sujeto del poema se relaciona con su contexto económico y afectivo. Además, en la tercera de las estrofas seleccionadas dicha identidad se transfiere al propio poema: "Y también pienso en este poema [...] porque es igual que yo/ un muchacho bastante haragán". Esta isotopía representa al mismo tiempo una posición crítica de la voz del poema y del texto mismo frente a su contexto: el significado habitual del vocablo haragán[7] hace referencia a la ausencia de una actividad productiva y en tal supuesto se colocan el poema y el sujeto poético, que de acuerdo con el propio texto es el autor de aquél, en clara reflexión metapoética.

Recordemos que el autorretrato es un género predominantemente pictórico, el cual supone un escrutamiento profundo del artista a sí mismo. En este sentido, "Autorretrato a los 27", en su título, recurre a una fuente de origen culto, tanto en sentido nominativo como estructural: el poema como auto-examen de la voz que habla en el texto, la cual en más de un sentido puede leerse como autorreferencial, condición *sine qua non* del autorretrato como género. Esta autorreferencialidad constituye uno de los ejes de interpretación del poema como ejemplo de la "experiencia afectiva" conceptualizada por los compiladores de *El manantial latente*, el estrato experiencial en el cual lo más relevante para el poema es transmitir una vivencia directa del autor a través del poema. Los lindes entre "voz poética" y "voz autoral" se borran y la experiencia vital trasciende la mera enunciación poética.

La referencia anterior, cifrada en el título, corresponde al ámbito de la alta cultura, pero el cuerpo del poema, por el contrario, abunda en referencias a la cultura popular, oposición que, como vimos en las palabras arriba citadas de Julián Herbert, le intere-

[7] Según la RAE: "Que rehúye al trabajo."

sa integrar. Esto se puede observar, por ejemplo, por la presencia en el texto de referencias a la cultura del consumismo contemporáneo: "ahorraba para unas botas Loredano", "el traje Yves Saint Laurent que me vendieron de segunda"; o bien en el uso de experiencias urbanas habituales: "cantaba en los camiones", "caminando por la calle Juárez", "Pienso en los asuntos de la oficina", las cuales no aparecen sólo en un sentido descriptivo, sino que traslucen un modo particular de relación con la vida cotidiana contemporánea, entendida ésta como una praxis vital que define la identidad del sujeto del poema y, por extensión, del mismo autor. Complementariamente, esta práctica social, es el espacio que posibilita y determina las experiencias afectivas del sujeto lírico: "y besé a dos/ no/ a tres muchachas/ antes de mudarme a esta ciudad", "La amistad que mansamente se vacía/ o se llena".[8]

Las características que Bravo Varela y Lumbreras identifican como rasgos del subestrato de la "poesía de la experiencia afectiva" (narratividad, oralidad, sencillez, ánimo antisolemne) pueden observarse con claridad en este poema de Julián Herbert, como se puede inferir en el análisis realizado. Además, de acuerdo a la genealogía que los compiladores señalan, se hace evidente la influencia de la antipoesía de Nicanor Parra, en tanto discurso lite-

[8] A manera de hipótesis, quiero al menos señalar los posibles vasos comunicantes entre la recurrencia del vocablo "haragán" en este poema y la existencia de un grupo icónico del rock mexicano de los años 90: El Haragán y compañía. No pretendo decir que este grupo sea una referencia directa para el uso de la palabra en cuestión en el poema de Herbert; sólo me parece que la cercanía temporal entre el texto y la época de fama de dicha agrupación, corresponden a un ámbito referencial que privilegia la experiencia vital desencantada presente, tanto en el poema como en las letras de las canciones de este grupo. Si esta inferencia es plausible, se podría ahondar en las consecuencias que la propia biografía de Herbert abona para una posible interpretación en este sentido (su actividad como cantante de rock, por ejemplo). A modo de ilustración, piénsese en la experiencia vital del sujeto poético de "Autorretrato a los 27" y sus probables correspondencias con la canción "No estoy muerto" del grupo arriba mencionado: <https://www.youtube.com/watch?v=gLRCTFO58p4>.

rario que descree de la solemnidad del texto poético y pugna por el establecimiento de una poesía colocada a ras de tierra, en la cual el sujeto cotidiano sea el actante efectivo de la experiencia lírica. La poesía del autor guerrerense se ha decantado por una escritura inmersa en lo cotidiano, cuyos referentes dan cuenta de los temas que de ordinario no son materia de lo poético. La realidad surge en el libro, resignificada a partir de un trabajo estético, los temas están llenos de mundo, tal como lo propuso y desarrolló la antipoesía parriana.

El siguiente poema por comentar es "Autorretrato a los 41". Este texto guarda una evidente relación con el poema analizado con anterioridad. La distancia que media entre ambos es de 14 años, lapso en el cual Herbert pasó de ser "una joven promesa" de la poesía nacional a un autor central para la literatura mexicana del siglo XXI, este cambio de estatus del autor en el campo literario es el tema del poema que aquí analizo:

> No soy un poeta joven.
> No soy un poeta joven.
> Los chavos de los 80
> me dan veinte y las malas.
> No soy un poeta joven. Me rebasaron estudiantes
> de la BUAP y de la Ibero.
> #NoSoy132.
> No soy un poeta joven pero lo fui alguna vez.
> […]
>
> Me doy cuenta cuando los fans de Círculo de Poesía me tachan
> de cocainómano
> y me prohíben usar la palabra semiótica en su página web.
> No soy un poeta joven pero lo fui alguna vez.
>
> Lo fui cuando José de Jesús Sampedro
> llegó al taller de Miguel Donoso Pareja
> con una camisa color rosa chillante

y unos inmensos Ray Ban (yo leía
armado de una ardiente paciencia
a Apollinaire).
Lo fui cuando José Eugenio Sánchez publicó
El mar es un espejismo del cielo. Le dije: "con ese título
más parece bolero de Los Panchos".
Anduve por ahí. Fui el primero
en usar la palabra "sayayín" en un jaikú. Mi tutor del FONCA
me retiró el saludo.
Pero todos sabemos lo que vino después: yo nunca estuve
equivocado.[9]

En el texto, la voz poética nos ofrece todos los elementos para identificar al autor Julián Herbert con el propio sujeto del poema, es decir, estamos frente a una estrategia literaria semejante a la autoficción narrativa que este escritor ha explotado constantemente a lo largo de su obra.[10] Líneas arriba apunté que la lectura de este poema guarda una relación muy cercana con "Autorretrato a los 27", en el cual el sujeto se definía como "un muchacho bastante haragán". Ahora en este texto hay, por una parte, un reconocimiento a la pérdida de la juventud, pero también una renuncia a ella. En la primera estrofa encontramos el uso de la repetición para enfatizar la ausencia de juventud, esto se ve reforzado por el uso de referentes intergeneracionales: "No soy un poeta joven. Me rebasaron estudiantes/ de la BUAP y de la Ibero. / #NoSoy132". Por otra parte, la inserción de dichos o expresiones de uso popular es algo constantemente presente en su obra: "Los chavos de los 80/ me dan veinte y las malas". En el texto hay además una transformación del nombre de un movimiento social muy relevante en los años 2012

[9] J. Herbert, *Álbum Iscariote*. México, Era, 2013, pp. 96-98.

[10] En 2011, Julián Herbert publicó la novela *Canción de tumba,* la cual está construida enteramente con el recurso de la autoficción. Dicha obra ayudó a reforzar la relevancia de este autor como central para la literatura nacional contemporánea.

y 2013, entre otras cosas la importancia de este grupo reside en el hecho de estar conformado por jóvenes estudiantes, la voz poética asume entonces que ya no puede pertenecer a ellos y lo enuncia desde la negación que construye mediante el cambio de la primera letra de la etiqueta que da nombre al movimiento: "#NoSoy132".

Este poema es un muy buen ejemplo del cruce de recursos de la coloquialidad, puesto que asume como interlocutores a otros miembros del sistema literario. Las referencias lo mismo a publicaciones electrónicas (Círculo de Poesía), escritores (José de Jesús Sampedro y José Eugenio Sánchez) o a anécdotas personales relacionadas con el ejercicio de escritura en un contexto cultural específico: "Fui el primero / en usar la palabra 'sayayín' en un jaikú. Mi tutor del FONCA / me retiró el saludo". Todas estas referencias implican un sentido irónico que sólo es posible reconocer para una persona con un conocimiento amplio del medio poético.

Las exploraciones temáticas de Julián Herbert no son novedosas o inéditas, pero sí representan por mucho una indagación arriesgada en términos de los que otros poetas han realizado. *Kubla Khan* (2005) reúne de manera precisa dos tradiciones: la culta y la popular; un epígrafe de Italo Calvino dialoga con un fragmento de una canción de Alex Lora, o en un ejercicio de literatura comparada el opio de Coleridge se mezcla con los bombones de Cri-Cri y algunos versos de "Piedra de sol" de Octavio Paz:

¿Quién dijo que el crimen de leer no paga?
¿Acaso alguien ha hecho literatura comparada
entre el opio de Coleridge
y los bombones de Cri Cri?
Creo que sí: *en los bosques del castillo*
Han sembrado un gran barquillo
Y lo riegan tempranito con refrescos de limón,

es un milagro de ardid extraño,
un pedazo de hielo

creciendo hacia el verano*; un sauce de cristal,*
un chopo de agua.[11]

En su poesía no encontramos una aparente complejidad estilística, pero sí un tratamiento temático interesante. Sirvan como ejemplo dos poemas, el primero pertenece al libro *El nombre de esta casa*.

El siglo pasado

Nací en un siglo de bancarrotas
explosiones
drogas muy fuertes, menús internacionales,
estadísticas
de suicidios, pornógrafos,
calles llenas de turistas,
pasto sintético donde vacas mean y
jugadores de futbol posan.
Abrelatas eléctricos, sorteos millonarios
y cinematógrafos por todo el mundo.
Un siglo que terminó sin apenas darse cuenta
así de intoxicado, así de distraído.
[…]
condones, reproches
y trucos todavía más antiguos.
El siglo entonces nos premió
con descendencia: tanta,
que los edificios y las calles
se hundieron bajo la nota espesa
del pellejo y la risa y los bigotes de los hombres.
Amigos míos, no hubo mala intención:
disculpen las molestias que esto les ocasiona,
las caras apiñadas en el súper y en el metro,
los cientos de manos en el barandal,
el montón de *graffitti* en las paredes.

[11] J. Herbert, *Kubla Khan*. México, Concaculta/ERA, 2005, p. 20.

Es que el amor resulta difícil
y sólo de ese modo pudimos conservarlo.

[…]
Se trata de palabras del siglo pasado: qué huecas,
Qué anticuadas, qué lentas bajo los rayos mudos
De lo que ya se fue,
Una época debería morir con sus palabras,
Una época debería tragarse sus palabras
Y en cambio ellas perviven más allá
De lo humano.[12]

"El siglo pasado" es la radiografía de una época que por sus descripciones se nos presenta convulsa, desde los primeros versos la voz lírica retrata el mundo que le circunscribe; no hay metáforas rebuscadas o imágenes grandilocuentes, el discurso es cercano al habla cotidiana: "Nací en un siglo de bancarrotas, / explosiones / drogas muy fuertes, menús internacionales, estadísticas / de suicidios, pornógrafos". Sus referentes son todos cercanos al lector porque su anclaje está en la vida cotidiana: "vacas mean", "jugadores de futbol", "abrelatas eléctricos", "sorteos millonarios", "cinematógrafos", entre otros. El autor busca representar esta jerga o argot social como elemento estructural a nivel léxico, sintáctico y semántico, lo que constituye una estrategia retórica. En este sentido y antes de avanzar, debemos revisar someramente las características de lo que aquí he llamado jerga social, recurso constantemente utilizado por Herbert y por un buen número de poetas que se inscriben en esta veta poética. De acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, la jerga o lenguaje social constituye:

Un lenguaje especial que utilizan familiarmente, sólo entre sí, las personas pertenecientes a un grupo sociocultural dado, es decir,

[12] J. Herbert, *El nombre de esta casa*. México, Conaculta, 1999, p. 23.

> dentro de un estrato social. […] Bajtin, al describir las jergas, relacionándolas también con la época, la geografía, la estamentación social, la situación y el oficio, las llama dialectos sociales o lenguajes sociales, mismos que cumplen un papel no sólo en la vida cotidiana sino también en la literatura.[13]

Así pues, una de las aristas de su poética implica la cercanía del lenguaje con el habla más cercana al uso social cotidiano, apartándose en algunos momentos de la "norma culta", considerada como la más propicia para la literatura de acuerdo con los esquemas tradicionales, pero también de un "lenguaje estándar", más neutro en su uso y justo por ello menos cercano a la práctica lingüística social efectiva. Herbert acude al artificio de un aparente "descuido sintáctico" con el fin de mejor aparentar una retórica cotidiana; sin embargo, este recurso no es sino la estrategia que permite acercar al poema al habla social corriente. Respecto a los temas, hay constantemente un entrecruzamiento de diversas tradiciones literarias que en muchos casos buscará representar con una jerga o argot social. Su lenguaje es entonces cercano al habla coloquial, lo que no quiere decir que toda su poesía esté en ese registro.

De esta manera la poesía impura, como la llamara Pablo Neruda, es la que más interesará a Herbert, pues de ello también da cuenta su cuarto libro, *Pastilla camaleón* (2009). Los temas son diversos y el común denominador será el vínculo con la realidad inmediata: desde lo más cotidiano y habitual, "la muerte", "las relaciones amorosas", hasta hechos de orden histórico: "los apaches", "los nazis" y "los judíos" por mencionar sólo algunos. José Homero señala que: "son estampas que emergen en el discurso y que conforme a la tirada pueden representar distintos momentos de una vida".[14] Estos hechos diversos son enunciados desde un

[13] Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 2008, p. 296.

[14] José Homero, "Herbert: autobiografía órfica", en *Crítica* [en línea]. <http://revista-critica.com/contenidos-impresos/vigilia/pastilla-camaleon-de-julian-herbert>.

registro que abarca de manera alternada un lenguaje coloquial con un lenguaje literario, referencias populares con referencias cultas, ya Inti García Santamaría lo señala en la contraportada de *Pastilla camaleón*: "la obra de Julián Herbert se diferenció del resto de su generación por haber librado ese falso dilema entre lengua culta y latín vulgar llevado a nuestros días, fundiendo en un solo cuerpo la templanza de la poesía griega y el desenfado del cancionero cuatrero". Sirvan de ejemplos los siguientes fragmentos:

> *Ilesa*
>
> A través de galerías, fiestas que huelen a vino negro y vísceras leídas, manzanas de oro pútrido y alhajas cosechadas en larvarios, la troyana desciende como linfa a esta fiebre. Es una miel malsana escandida en la copa.
>
> Oculta en su mármol de leyenda, Helena es una mortaja. Hay cadáveres tiñéndole la boca, gordos cadáveres llenándole los pechos, vigorosos guerreros sepultados en sus muslos.
>
> […]
>
> Helena, ilesa con gesto de dádiva en la mano, y sus ojos de violeta helada y el obús de ángulos que estalla en su perfil, es también Kali devorando cráneos en la intimidad del palacio de su suegro, Kali rejuvenecido por el argot de una estatuaria. Fausto lo supo al ver su fantasma: oh instante, detente eres abismo.[15]

"Ilesa" es un poema en prosa que versa sobre Helena de Troya, la voz lírica enhebra un discurso sobre la diosa griega; sin embargo, hay también una mención a la divinidad hinduita Kali y a *Fausto*, obra escrita por Goethe a principios del siglo XIX. Las referencias cultas que hacen las veces de guiños a un lector mínimamente informado, están presentes en numerosos textos de Herbert, cabe mencionar que estas alusiones no obscurecen el sentido

[15] J. Herbert, *Pastilla camaleón*. México, Era, 2009, p. 45.

del texto porque el léxico por lo general tiende a la claridad. En el caso específico de "Ilesa", el lenguaje literario es la constante: "Helena ilesa, con gesto de dádiva en la mano, y sus ojos de violeta helada, y el obús de ángulos que estalla en su perfil, es también Kali devorando cráneos en la intimidad del palacio de su suegro", mediante las descripción a partir de metáforas se construye un texto que entrelaza dos símbolos míticos de la cultura griega e hindú; Helena y Kali son la misma, su punto de encuentro está dado por la muerte que todo lo reúne.

En *Pastilla camaleón* se exacerba otro elemento que ha signado la producción poética y narrativa de este autor, me refiero a lo histórico; las estrategias literarias que sigue para hacer un abordaje o revisitación de estos temas son, como ya lo apunté, diversas; por una parte nos encontramos con textos como "Ilesa" en el que se privilegia el lenguaje poético y las referencias a la alta cultura. Por otra, aparecen los poemas cuya forma permite que lo histórico, coloquial y popular se entremezclen de tal manera que cuestionan el concepto mismo de poesía. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la sección titulada "Reich (himno entre ruinas)" que se conforma de siete textos y dos fotografías en las que aparece el autor con el rostro difuminado; en la primera de ellas Herbert se observa sentado junto a una estatua de bronce y se describe de la siguiente manera: "(salgo rapado, con chamarra de asbesto y botas de casquillo. A mis espaldas, muy al fondo a la izquierda, el fantasma de la bruja que se comió a Hansel y Gretel me mira desde el bosque)". En el fragmento hay ausencia de un lenguaje literario, el sujeto lírico (si cabe llamarlo de ese modo), se describe a sí mismo de forma escueta y llana. En la segunda imagen Herbert aparece sentado junto a Ronald McDonald, símbolo de una conocida marca de comida rápida. Aquí un fragmento del texto que acompaña la fotografía:

> En esta otra llevo corsé de estrella pop. Me duermo en mis laureles.
> Repito como un mantra: "Nunca. No."
> Porque bajé a la mina y aprendí a castrar diamantes.

> Porque aprobé mis cuatro cursos de latín mientras
> doraba el *walkman* la maldita primavera.
> Porque soy igualito al Pato Lucas: avaricioso, inquebrantable,
> esquizofrénico, adulador.
> Porque me asusta, pero también me halaga —de un
> modo bien perverso— el odio con que me miran
> los *skin heads* en un parador de carretera entre
> Dortmund y Berlín.
> Porque no tengo esperanza de volver, porque no tengo.
> Porque repito con la saña de un loro la crueldad
> que recibí.[16]

Temáticamente el texto hace alusión a una serie de referencias de la cultura pop, por lo que su construcción formal cuestiona el concepto de poesía entendida como un discurso grandilocuente que apunta por lo general a temas trascendentales o metafísicos. En este sentido, lo anterior se convierte en un rasgo que ha caracterizado a un buen número de poetas mexicanos recientes, lo que nos obliga a repensar y redefinir una serie de supuestos que hemos dado por inamovibles. Las distintas literaturas latinoamericanas han mudado de signo en su concepción tradicional, tal como eran explicadas en las historiografías del siglo XX y el nuevo modo de acercamiento a su estudio por parte de la crítica más reciente.

Como advertí al inicio, la importancia de Julián Herbert está dada, entre otras cosas, porque su poesía se inscribe en el panorama poético mexicano de un modo amplio e integral, los dos aspectos que en este trabajo revisé: la inserción de lo popular y los rasgos de coloquialidad en el texto literario, son dos marcas que signan buena parte de nuestra poesía, textos escritos en los últimos años cuyas características responden a las condiciones presentes. En este sentido, el uso de un lenguaje más cercano a la coloquialidad permite que el autor establezca una proximidad mayor con una realidad que discurre entre cosas domésticas y

[16] *Ibid.*, p. 53.

aparentemente carentes de importancia. Así pues, con el objeto de establecer un diálogo entre autores y para que pueda observarse cómo es que los recursos arriba expuestos están presentes en la poesía reciente, revisaré un poema de Maricela Guerrero (Ciudad de México, 1977) "Día de precipitaciones 1", que aparece en el libro *De lo perdido lo hallado*, el cual funciona en buena medida como una reescritura de la tradición retórica clásica de los Siglos de Oro, de la que retoma el tópico del *Beatus Ille,* así como de la obra de sor Juana Inés de la Cruz:

> Y en menos de que lo cuento: mierda
> un microbús arrancó la facia con faro con defensa,
> asegurada entonces, llegó el ajustador y luego dos
> horas después el
> otro,
> luego que mierda que los dineros, esas cosas de la vida:
> que el deducible, que me lleva el tren y llueve
> y yo que me iba al yoga, de monje tibetana al karma serenar,
> la precipitación, días de plumaje lluvioso
> ¿qué se le va a hacer? Un café tres lecturitas y respiraciones
> concéntricas
> así que el dinero va y viene y entre los microbuses se detiene
> libros, respira
> precipitaciones en incontinencias gramaticales
> acariciables,
> respira
> palabras que se precipitan más cercanas que ajustador que
> facia que faro
> que defensa.[17]

El texto de Maricela Guerrero funciona a partir de la recontextualización del tópico clásico del *Beatus Ille.* Desde luego esto

[17] Maricela Guerrero, *De lo perdido, lo hallado.* México, Conaculta, 2015, pp. 32-33.

se da a partir de la ironía en la lectura interpretativa; el texto es meramente descriptivo, pero la voz poética establece un contraste entre el deseo de la vida tranquila y sosegada propia del tópico: "y yo que me iba al yoga, de monje tibetana al karma serenar" y el conflicto concreto que el espacio contemporáneo provoca, en el cual es imposible mantener una actitud de calma como lo exigiría el canon clásico al hacer uso de este tema: "un microbús arrancó la facia con faro con defensa, / asegurada entonces, llegó el ajustador y luego dos / horas después el / otro".

Las marcas de oralidad están presentes desde el inicio del poema: "Y en menos de que lo cuento: mierda," lo que acentúa también el carácter narrativo del poema. El uso reiterativo del adverbio de tiempo "luego" remite a una conversación cotidiana. Existe también un modo clásico de la resignificación literaria que es la transformación de los clichés lingüísticos o frases hechas: "así que el dinero va y viene y entre los microbuses se detiene". El lenguaje en el poema alterna entre las frases directas de la coloquialidad y algunas metáforas sencillas: "la precipitación, días de plumaje lluvioso", esto posibilita que el lector lea las referencias concretas al acto descrito (un choque de automóviles) y las reinserte en función del tópico clásico que el texto retoma, creando así la lectura literaria de un conflicto citadino, habitual.

Como puede observarse en este breve análisis, los poemas de Julián Herbert y el de Maricela Guerrero establecen una serie de aspectos en común; en principio, la superación de la dicotomía entre literatura culta y popular, el uso de referentes inmediatos y cercanos al lector común, además del empleo de un registro coloquial. Los dos autores ponen en entredicho y cuestionan mediante su escritura, el concepto de lo poético entendido desde lo meramente tradicional. Al respecto Josefina Ludmer señala:

> Para poder entender este nuevo mundo (y escribirlo como testimonio, documental, memoria y ficción), necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes. Otras palabras y nociones, por-

> que no solamente ha cambiado el mundo sino los moldes, géneros y especies en que se lo dividía y diferenciaba.[18]

Frente a lo anterior, cabe preguntarse ¿cómo agrupamos, dividimos y entendemos ahora nuestra literatura, la literatura mexicana?, ¿cómo entenderla a la luz de los procesos socioculturales de los últimos veinte años?, y más aún ¿qué herramientas teóricas y críticas sería necesario utilizar para poder acercarnos a ella? En la práctica, una parte de la actual producción literaria corresponde a un nuevo estatuto de la creación, cada vez más alejado de la concepción tradicional de lo que consideramos literario. En el caso particular de la poesía, dicho alejamiento ocurre en función de nuestra idea de la lírica como característica inmanente de lo poético.

A lo largo de este trabajo he revisado dos aspectos que, según mi lectura, definen en mucho la obra poética de Julián Herbert: la tematización de la realidad más inmediata, desde experiencias personales hasta conflictos sociales, pero siempre desde un lenguaje acorde con la realidad que nombran. En este sentido es necesario señalar la cercanía que buena parte de la poesía mexicana guarda con los discursos poéticos originados en la década de los setenta y que han extendido su influencia hasta las poéticas recientes. Es importante destacar, como ha quedado demostrado, que las formas poéticas más recientes no escatiman las estrategias discursivas necesarias para comunicar la realidad inmediata. Por otra parte, enfaticé que no necesariamente un poema debe responder en su totalidad al recurso bajo cuya óptica lo analizamos, puesto que una de las características de la poesía mexicana reciente es su diversidad. La coloquialidad como rasgo estructural es sin duda una posibilidad cuya vigencia es innegable; Julián Herbert es un ejemplo de lo antes señalado, su obra poética y narrativa dan cuenta integral de estas múltiples rutas temáticas y formales. El escritor

[18] Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 9.

guerrerense es uno de los autores más sólidos cuyas estrategias y estilo han marcado y definido una línea fundamental de la poesía mexicana reciente, una poesía cambiante y heterogénea.

Frente a un escenario como es el actual, resulta necesario que los estudios sobre poesía mexicana procuren dar cuenta de este complejo panorama. Por lo tanto, se deben crear modelos de interpretación que posibiliten una lectura más acorde con las condiciones de dicha realidad estética. Este trabajo arriesga una lectura interpretativa de uno de los discursos poéticos más recientes, el cual cuenta ya con un reconocimiento amplio, dada su relevancia en el contexto de la poesía mexicana actual, aunque por su condición de cercanía temporal aún no habían recibido una mirada crítica de mayor profundidad. En ese sentido, he realizado una primera aproximación de índole académica que busca dar cuenta de él y, en consecuencia, de uno de los poetas más importantes en México.

La recepción crítica de la narrativa de Herbert

Miguel Ángel Hernández Acosta
Universidad Nacional Autónoma de México

Un mundo infiel (2004) fue el primer acercamiento de Julián Herbert a la narrativa en una editorial comercial.[1] La crítica a esta novela no fue favorable y sólo destacó el lenguaje utilizado por el autor, pero no la historia narrada o su forma. Con el libro *Cocaína (Manual de usuario)* (2009), publicado por primera vez en 2006, Herbert obtuvo el V Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola.[2] A diferencia de su anterior incursión, este cuentario le valió elogios, mismos que privilegiaban tanto la forma del discurso narrativo como la temática que Herbert abordaba. Las reseñas de este libro hacían referencia al mundo de las drogas, pero como una forma de enaltecer una obra que retomaba este tema para convertirlo en literatura.

Con *Canción de tumba* (2012), Herbert obtuvo los premios de novela Jaén y Elena Poniatowska. Sin embargo, algunas de las reseñas que abordaron dicho libro destacaron la vida del autor sobre la temática y la forma de su narrativa. En parte tuvo que ver que fuera una biografía con tonos de ficción (como él mismo la describió), pero la validez y calidad de la obra se midió por su cercanía con el personaje real que la había escrito.

Con la novela *La casa del dolor ajeno. Crónica de un pequeño genocidio en La Laguna* (2015) Herbert tuvo una recepción elogiosa, aunque extraliteraria, pues se apuntaba el rescate hecho

[1] En 1993 el R. Ayuntamiento de Ciudad Guadalupe le había publicado el libro de cuentos *Soldados muertos*.

[2] En 2010, junto con León Plascencia Ñol, publicó la colección de relatos *Tratado sobre la infidelidad*. En este trabajo no abordaremos este libro debido a que nos enfocamos en la obra individual de Herbert.

por el autor de la matanza de 303 chinos en Torreón, así como las herramientas técnicas para conseguir su narración, pero poco se decía del valor literario de la obra. Es decir, se destacó el libro como crónica, como producto de una profunda investigación y como ensamblaje de un evento que había sido silenciado por el discurso oficial, histórico y social. Debe acotarse que, aunque la obra mereció el calificativo de *novela*, ésta no se apega a las características tradicionales del género. A esto se añade el hecho de que se publicó en la colección de literatura de Random House y que, como se mencionó, su subtítulo la califica como crónica.[3]

La recepción crítica de la obra narrativa de Herbert ha variado en las particularidades que destaca en cada libro, esto permite visualizar un fenómeno relacionado directamente con la representación del autor en y a través de sus obras. Mientras que la primera novela y *Cocaína…* se evaluaron a la luz de la técnica empleada y sus logros narrativos, *Canción de tumba* fue reseñada a partir del personaje *Julián Herbert*,[4] a quien se confundía con el propio autor. Asimismo, *La casa del dolor ajeno…* ha sido valorada como un rescate histórico en formato de crónica, testimonio o reportaje, pero sin considerar sus particularidades estilísticas.

¿Qué tanto la recepción crítica de estas obras se debe al contexto en que se publicaron? ¿Tiene que ver la identificación del protagonista del libro con el autor para que la obra sea valorada de forma distinta? Lo que pretende este texto es explorar las temáticas, protagonistas y estructuras de estos libros, así como el contexto en que se crearon, para saber si estos fenómenos afectaron en su

[3] El narrador se referirá a la misma como "un relato, pero también un ensayo […] un libro medieval: una denuncia barnizada de crónica militar y financiera salpicada de pequeñas semblanzas biográficas […] Una antinovela histórica" (Julián Herbert, *La casa del dolor ajeno. Crónica de un pequeño genocidio en La Laguna*. México, Mondadori, 2015, pp. 19-20.)

[4] Para diferenciar al autor Julián Herbert del personaje *Julián Herbert* que aparece en *Cocaína (Manual de usuario)*, *Canción de tumba* y *La casa del dolor ajeno*, distinguiremos el nombre del personaje utilizando cursivas.

recepción crítica. Lo anterior a partir de las reseñas publicadas en diversas revistas y suplementos, tales como: *Letras Libres*, *Nexos*, *Tierra Adentro*, *El País*, *Confabulario* y *Crítica*.

Recepción crítica

Las primeras obras narrativas de Herbert (*Un mundo infiel* y *Cocaína…*) no tuvieron una amplia acogida por parte de los reseñistas, y no fue sino con *Canción de tumba* que comenzó a reseñársele de forma amplia. Asimismo, debe señalarse que, a pesar del éxito alcanzado con la novela antes citada y la fama como narrador adquirida con ella, *La casa del dolor ajeno* ha sido menos reseñada, aunque tal vez esto esté relacionado con el breve tiempo transcurrido desde su edición.[5] A continuación se presenta un resumen de cada una de las cuatro obras mencionadas, así como un análisis de las reseñas de éstas.

Un mundo infiel narra una jornada de Guzmán, un hombre casado que al cumplir 30 años desea acostarse con su mujer número 30, mientras su esposa, Ángela, prepara su fiesta de cumpleaños. Para lograr su objetivo, Guzmán seduce a una mesera mientras el Mayor, amigo de la pareja de esposos, intenta disuadirlo. Esta novela es una deriva de tramas (fragmentos) que cuentan la historia de los personajes y cómo se exponen a un mundo sin ilusiones y lleno de violencia. En este espacio narrativo hay drogas, violencia sexual, un padre que duerme con su hija desnuda y a quien toquetea, y un mundo de corrupción que es regenteado por el Mayor. Los protagonistas, por su parte, son dos seres que en apariencia son infieles por aburrimiento y casualidad, y quienes se niegan a aceptar su fracaso como pareja.

A decir de Eduardo Antonio Parra, en la contraportada de *Un mundo infiel*, "Julián Herbert es de los raros escritores que nacen

[5] La primera edición de esta obra fue en septiembre de 2015. Este artículo se escribe en marzo de 2016.

de pie en el ámbito de nuestra narrativa: un maestro de la provocación, de la violencia, de la exactitud poética". Por su parte, Bernardo Esquinca, en su reseña de la novela, señaló que la narración "transcurre como un bisturí sin filo: corta, sí, pero no hiere profundamente".[6] Además, apuntó que la acumulación de personajes extraños no bastaba para atrapar al lector, sobre todo porque no había una trama que sustentara la novela. En este sentido, el único aspecto positivo de *Un mundo infiel* que rescató Esquinca fue la prosa "limpia y fluida, además de su lirismo crudo, descarnado".[7]

Dos años después de esta novela, Herbert publicó *Cocaína (Manual de usuario)*. El libro está conformado por 16 narraciones (dos en forma de poema) en donde la cocaína es el "personaje" recurrente. En cada uno de los relatos la acción se concentra en los "usuarios" de la droga. Además, hace constante uso de referencias literarias y pop para apuntalar un discurso con gran fuerza y eficiencia narrativa. Por ejemplo, en "Sentado en Baker Street" se describe al narrador como: "perico, vicioso, enfermo, *hijoquetheestapasando yaparalecarnal vivomuertoparaqué*, llámenme escoria y llámenme dios, llámenme por mi nombre y por el nombre de mis dolores de cabeza, de mis lecturas hasta que amanece y yo desesperado".[8] Asimismo, en uno de los relatos del libro aparece el personaje *Herbert Chávez Favio Julián*, quien es adicto a la cocaína y quien tiene como compañera a *Ana Sol* (nominaciones de personaje que después serán retomados en *Canción de tumba*).

Destaca que a pesar del premio obtenido por este libro de relatos, no aparecieron reseñas del mismo en revistas como *Letras Libres*, *Nexos* o *Tierra Adentro*. Si bien hubo notas informativas respecto a la publicación del libro, las revistas antes mencionadas

[6] Bernardo Esquinca, "Un mundo perdido", en *Nexos* [en línea], 2005. <http://www.nexos.com.mx/?p=11572>. [Consulta: 14 de diciembre de 2015.]

[7] *Idem.*

[8] J. Herbert, *Cocaína (Manual de usuario)*. México, DeBolsillo, 2009, p. 13.

no hicieron eco de *Cocaína…* No fue sino hasta mayo de 2007, cuando Iván de la Nuez reseñó el libro en el diario *El País*. Este texto tuvo como antecedente la edición española de *Cocaína…* por parte de Almuzara. En su reseña, De la Nuez elogió el libro y animó a Herbert a seguir escribiendo de esa forma:

> Agónica, sin ser trágica, culta pero no pedante, reflexiva sin arrepentimiento, objetiva sin distanciamiento, *Cocaína* dibuja una línea —esta vez ni gruesa ni larga sino un tiro contundente y rápido— con las dosis exactas de poesía, reflexión y brutalidad que arman esta "rayuela" particular de un escritor de difícil encaje en eso que una vez se llamó literatura latinoamericana. Es la suya una escritura áspera y hermosa al mismo tiempo.[9]

En septiembre de ese año, en el diario *El País*, Javier Rodríguez Marcos también elogió el libro de Herbert,[10] sin embargo lo calificó como "novela". Esto no impidió que las tres líneas que dedicó a él fueran retomadas en la contraportada del cuentario en su reedición en DeBolsillo: "[…] Julián Herbert, poeta, músico y autor de la novela *Cocaína. Manual de usuario* (Almuzara)",[11]

[9] Iván de la Nuez, "Entre dos rayas", en *El País* [en línea], 2007. <http://elpais.com/diario/2007/05/26/babelia/1180137021_850215.html>. [Consulta: 14 de diciembre de 2015.]

[10] Javier Rodríguez Marcos, "Tierra a la vista", en *El País* [en línea], 2007. <http://elpais.com/diario/2007/09/28/cultura/1190930401_850215.html>. [Consulta: 14 de diciembre de 2015.])

La mención aparece en la columna "Canon accidental", la cual se refería a diversos autores latinoamericanos relevantes a juzgar de Rodríguez Marcos. Los mexicanos que nombra los retoma de una antología (J. Herbert, "Julián Herbert", en Lolita Bosch, ed., *Hecho en México*. México, Mondadori, pp. 67-70).

[11] Entre corchetes aparece la parte de la cita textual que no fue incluida en la contraportada de la edición de De Bolsillo. Es curioso que nombre a *Cocaína...* "novela" cuando en la portada del libro en esa edición, debajo del título, se asienta que fue merecedora del V Premio de Nacional de Cuento Juan José Arreola. En este sentido, la confusión puede deberse a una mala lectura o desconocimiento de

la obra de alguien que en la escuela traducía a Ovidio y en casa aprendía a tocar con la guitarra las canciones de Nirvana. Visto lo visto, el latín de Seattle da grandes resultados".[12] En este caso, el reconocimiento crítico llegó a *Cocaína*… a través de España, país en el que después se le otorgó a Herbert el XXVII Premio Jaén de Novela por *Canción de tumba*, editada primero en aquella nación (noviembre de 2011) y posteriormente en México (febrero de 2012).

Canción de tumba está dividida en tres partes: dos de ellas se refieren a los recuerdos de infancia de *Julián Herbert*, quien acompaña a su madre durante una estancia hospitalaria debido a que padece leucemia; en estas secciones *Julián Herbert* hace un recuento de su vida al lado de su mamá, una "prostituta"[13] que viajó a lo largo de México buscando trabajo en prostíbulos. La otra parte, la intermedia, cuenta la visita de *Julián Herbert* a Berlín y La Habana, y en ella interviene *Bobo Lafragua*, el personaje de una novela que *Julián Herbert* nunca terminó de escribir. Esta obra es una novela autoficcional,[14] donde el narrador se cuestiona de forma reiterada si hace bien en ficcionalizar su vida. Además,

---

la obra, pues para describirla recurre a parte del texto escrito por Herbert para la antología antes mencionada: "[…] hice cuatro cursos de latín, traduje fragmentos de Ovidio y escribí sobre el oxímoron en la prosa de Cervantes. Esto mientras memorizaba en la guitarra canciones de The Cure y de Nirvana. Si es que tengo un estilo de escritura, estoy seguro de que viene de semejante combinación, a mi juicio sublime" (J. Herbert, "Julián Herbert", en L. Bosch, ed., *op. cit*., p. 68).

[12] *Idem*.

[13] Destaca el uso de este calificativo por parte del narrador y del personaje, pues en la novela el personaje de *Guadalupe Chávez*, la madre, jamás tiene sexo a cambio de dinero, sino que cobra por bailar.

[14] A grandes rasgos, la autoficción se caracteriza por ser un relato donde el protagonista se llama igual que el autor y donde se pueden confundir ambas entidades. Sin embargo, los hechos que se narran pueden haber o no ocurrido y ese límite entre lo real y lo ficticio establece un pacto con el lector donde siempre está en duda si el personaje es o no el autor (*vid*. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007).

deja entrever que algunas de las cosas narradas no tienen un sustento en la realidad: "Así, desde la fiebre o la psicosis, es relativamente válido escribir una novela autobiográfica donde campea la fantasía. Lo importante no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad o la locura lo sean".[15] Es decir, lo importante es la verosimilitud de la historia narrada.

No obstante, estas advertencias de parte del narrador, las reseñas que abordaron la novela sustentaron de forma casi directa que los hechos eran completamente biográficos y reales y de ahí la valía de *Canción de tumba*. Esto fue propiciado, en parte, porque la primera muestra de la novela apareció en el número de septiembre de 2009 de la revista *Letras Libres*, dedicada a autobiografías precoces. Esta versión preliminar, llamada "Mamá leucemia", fue editada posteriormente en *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*,[16] libro publicado por Era y la Universidad Autónoma de Nuevo León y donde ya se aclaraba que el fragmento se publicaba con autorización de Random House Mondadori.

En este contexto, Alejandro de la Garza[17] señaló que *Canción de tumba* era una "exploración metaliteraria sobre los límites de la autobiografía y la ficción", un "testimonio novelesco", un "registro literario" donde se confunde al autor con el personaje de la novela. El valor de la obra, además del "extraordinario relato de una infancia dolida e itinerante" era, a decir de De la Garza, la "indagación veraz" que hace el autor en su autobiografía. Es decir, tomaba como reales los hechos narrados en *Canción de tumba* y esto se transformaba en una cualidad de la novela.

[15] J. Herbert, *Canción de tumba*. México, Mondadori, 2012, p. 171.

[16] *Vid*. AA. VV., *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*. México, Era/UANL, 2011.

[17] Alejandro de la Garza, "Repertorio íntimo", en *Nexos* [en línea], 2012. <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102509>. [Consulta: 9 de febrero de 2012.]

Por su parte, Paul Medrano[18] reseñó la novela a partir de su autor, su vida y de los dos momentos que Medrano ha compartido con él. Así, reivindicó la realidad de la ficción al señalar que él estuvo con Julián Herbert en un encuentro de escritores en Acapulco cuando le informaron la muerte del padre (hecho relatado en *Canción de tumba*). Refirió que se drogó con él y fueron con un diputado a conseguir más droga (tal como se afirma en la novela) y que Herbert llegó a su lectura de poesía y fue la "más conmovedora que he presenciado. Julián soltaba palabras como mirmidón en plena batalla. Imponente, sus versos eran dagas aventadas al aire".[19] Medrano ve en *Canción de tumba* una reivindicación testimonial del artista atormentado, quien halla consuelo al narrar lo que vivió con su madre enferma. Y va más allá:

> Julián podrá tener defectos, virtudes, traumas, vicios o talentos, pero carece de miedo. No tiene temor a errar, a la muerte, ni a la vida. Julián suelta su historia como las cartas de un tahúr: nos hace sospechar, motiva a adivinarle sus naipes y al final, una vez en su trampa, se destapa y nos hiela la sangre.[20]

Es decir, en la reseña la novela es valiosa en tanto que retrata al autor. Las virtudes del personaje son atribuidas a Julián Herbert, por lo que la reseña termina siendo una alabanza al autor y no a su libro.

Patricio Pron,[21] en *Letras Libres*, destacó que la novela pertenece a la corriente literaria denominada *autoficción*; sin embargo, descartó analizarla desde esa perspectiva por considerar que el término es anticuado y no aporta al análisis. En su lugar, anotó que

[18] Paul Medrano, "Canción de tumba, de Julián Herbert", en *Tierra Adentro* [en línea], 2013. <http://servidorabc.net/conaculta/tierra5/resenas/cancion-de-tumba-de-julian-herbert/>. [Consulta: 1 de marzo de 2015.]

[19] *Idem*.

[20] *Idem*.

[21] Patricio Pron, "México devorando a sus hijos", en *Letras Libres* [en línea], 2012. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/mexico-devorando-sus-hijos>. [Consulta: 1 de marzo de 2015.]

Herbert narra "la historia de su madre" y de sus hermanos, "pero también la suya propia, embarcada hasta la enfermedad de la madre en una deriva por prostíbulos y hospitales, moteles, desahucios, drogas y flirteos con el suicidio".[22] Con excepción del apunte donde afirmó que *Canción de tumba* posee una prosa de "extraordinaria musicalidad", Pron valoró la obra en función de las cualidades y vida del autor, mas no de la narración. Además, no distinguió entre el autor, el narrador y el personaje, pues para Pron: "el autor se pregunta insistentemente cómo narrar su historia y la de su madre". Si bien es cierto que este cuestionamiento es constante, no lo hace Julián Herbert, sino el personaje que responde al nombre *Julián Herbert*.

Gabriel Wolfson,[23] en *Crítica*, evaluó las reseñas publicadas anteriormente y criticó que se hubieran centrado en la trama del libro, pero no en saber si el contenido de la novela es verdad o ficción. A pesar de esto, destacó que esa forma de reseñar el libro era la más lúdica, aunque provocaba que se le analizara como una "participación en un debate televisivo" y no como una novela. Por ello, él mismo discutió *Canción de tumba* relacionando algunos de sus elementos con los de la autobiografía publicada por Carlos Monsiváis en la década de los sesenta, a partir de esto igualó al personaje *Julián Herbert* con el autor Julián Herbert.

Como se puede apreciar, la inclusión del personaje *Julián Herbert* provocó que se evaluara la novela desde otra perspectiva, donde las cualidades del protagonista se transfirieron al valor literario de la obra y por consiguiente al autor de la misma. Este efecto puede apreciarse también en las pocas reseñas que han aparecido de *La casa del dolor ajeno. Crónica de un pequeño genocidio en La Laguna* (2015) donde el autor vuelve a utilizar al personaje *Julián Herbert* para narrar el asesinato de 303 chinos ocurrido en 1911 en Torreón.

[22] *Idem*.

[23] *Vid.* Gabriel Wolfson, "*Canción de tumba* de Julián Herbert", en *Crítica* [en línea], 2012. <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/cancion-de-tumba-de-julian-herbert>. [Consulta: 1 de marzo de 2015.]

Este libro, además, continúa con la experimentación formal de Herbert, pues es una novela con tintes de discurso histórico, periodístico, ensayístico y académico: "Una antología de textos ajenos glosados y/o plagiados en un lenguaje que rehúye la escritura creativa. Una antinovela histórica: sobreescritura: un caldo de prefijos como huesos para dar sabor a un graso campo literario donde la carne se acabó".[24] Además, tiene la intención de rebatir a los historiadores que señalan la matanza como un hecho espontáneo resultado de la frustración de unos revolucionarios quienes consideraron "demasiado diferentes" a los chinos, en tanto que Herbert deja entrever que la culpa fue de la sociedad lagunera y del contexto xenófobo que se vivía.

En este aspecto, es de señalarse que Herbert recurre a una investigación numerosa, pero de calidad variable. Por ejemplo, al revelar sus fuentes al final del libro, señala reiteradamente información obtenida de Wikipedia (en alemán, inglés y español), de novelas y personajes ficticios, "varios mapas, un globo terráqueo y artículos diversos publicados en *National Geographic*".[25] Asimismo, reconoce que algunas escenas son producto de la ficción. Sin embargo, también cita notas periodísticas aparecidas en 1900 y 1922, es decir, 11 años antes y 11 años después de la masacre. A esto se suma que en ocasiones desacredita las fuentes orales, pero en otras da valor a declaraciones de este tipo que suman a su causa.

Además, cruza historias y llega a conclusiones sin que estén justificadas por los datos: "Dudo que se trate de una coincidencia",[26] dice el narrador al establecer una relación de corrupción entre un empresario y un político. En este sentido, *La casa del dolor ajeno. Crónica de un pequeño genocidio en La Laguna* no logra ser "un reportaje ubicuo" como quiere Herbert, sino que utiliza hechos reales para crear un texto completamente ficcional. Que el título

[24] J. Herbert, *La casa del dolor ajeno. Crónica…*, pp. 19-20.

[25] *Ibid.*, p. 275.

[26] *Ibid.*, p. 111.

del libro lo refiera como una crónica no es suficiente para atribuirlo a un discurso de no ficción. En este sentido, podría ser parte de las literaturas postautónomas definidas por Ludmer[27] al asumirse como una mezcla de discursos tanto del campo literario como periodístico e histórico, entre otros.

A pesar de lo aquí apuntado, en su reseña Vicente Alfonso[28] exaltó el rescate del hecho histórico por parte de Herbert y lo tomó como la reivindicación de un "vergonzoso pasaje de nuestra historia". Dejó entrever, también, que el libro es no ficcional, pues lo toma como una reconstrucción de la memoria, una crónica que hace uso del ensayo, la narrativa, la historia y el reportaje: "Al hacer la crónica del genocidio, Herbert se anota una victoria como visitante y honra el consejo que García Márquez daba a los aspirantes a reportero: la mejor noticia no es la que se cuenta primero, sino la que se cuenta mejor. No importa que haya que esperar cien años".[29] Si bien especifica que *La casa del dolor ajeno* utiliza fuentes autorizadas, desautorizadas e incidentales, nada dice de la ficcionalización de algunos episodios, ni del uso de personajes ficticios de novelas como fuentes de datos duros.

Esta misma confusión está presente en la reseña de Anuar Jalife[30] en *Este País*, en ella se toma a la novela como un relato alterno que se vale de la crónica y el ensayo para reconstruir el pasado y se

[27] *Vid*. Josefina Ludmer, "Literaturas postautónomas 2.0, en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* [en línea], núm. 17 (julio, 2007). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>. [Consulta: 16 de agosto de 2016.]

[28] *Vid*. Vicente Alfonso, "Cronista del dolor de todos", en *Confabulario* [en línea], 2016. <http://confabulario.eluniversal.com.mx/cronista-del-dolor-de-todos/>. [Consulta: 23 de enero de 2016.]

[29] *Idem*.

[30] *Vid*. Anuar Jalife, "Varias generaciones de esqueletos: la masacre de chinos en Torreón", en *Este País* [en línea], 2015. <http://estepais.com/articulo.php?id=382&t=varias-generaciones-de-esqueletos-la-masacre-de-chinos-en-torreon>. [Consulta: 14 de diciembre de 2015.]

le califica de "reportaje de largo aliento sobre este episodio doblemente oscuro de nuestra historia". Ocurre algo similar en la reseña de Daniel Herrera,[31] en *Letras Libres*, donde se califica la novela como lectura no académica, mezcla de "crónica, historia, diario confesional y narrativa de no ficción".[32] Aunado a ello, se destaca la "investigación extensa y profunda" hecha por Herbert para "demostrar con las suficientes pruebas la participación del ciudadano común en la matanza; también recurrió a la historia oral e incluso a la microhistoria. Pero no lo hizo desde un lenguaje académico y especializado, sino que decidió utilizar sus habilidades narrativas para acercar al lector a la desgracia china de la época".[33]

De esta forma, las reseñas de este libro hacen una lectura equivocada a partir de lo que creen que es un texto de no ficción, aun cuando *Julián Herbert*, el personaje narrador, señale que ha recurrido a la ficción, por ejemplo, para conseguir una secuencia narrativa: "la escena de Benjamín Argumedo atando su paliacate por debajo del mentón es ficticia".[34] De no recurrir a la ficción, ¿cómo supo *Julián Herbert* que antes de comenzar la matanza de chinos: "El cielo se nubló. Las tinieblas adquirieron una pátina difusa. Así empezó la matanza".[35] ¿Cómo es que a los reseñistas no les pareció fuera de contexto o injustificada la aseveración de *Julián Herbert* respecto a que a los dirigentes revolucionarios Emilio Madero, Jesús Agustín Castro y Orestes Pereyra el día de la matanza "me temo que se les pegaron las sábanas"? ¿Es esta una afirmación periodística, está apegada a la realidad, qué testimonio o documento la valida?

Como se puede ver, las obras de Herbert han sido analizadas por la crítica de una forma variable. Si en *Un mundo infiel* se valoraron

[31] *Vid.* Daniel Herrera, "Pequeño genocidio olvidado", en *Letras Libres* [en línea], 2015. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/pequeno-genocidio-olvidado>. [Consulta: 14 de diciembre, 2015.]

[32] *Idem.*

[33] *Idem.*

[34] J. Herbert, *La casa del dolor ajeno. Crónica…*, p. 284.

[35] *Ibid.*, p. 186.

sus méritos a partir de la historia y estilo de la novela, a partir de que Julián Herbert se incluyó como personaje de sus narraciones la recepción ha variado y se ha enfocado o dado importancia a *Julián Herbert* y su paralelismo con el autor. *Julián Herbert*, el personaje, a decir de las reseñas antes citadas, es el mismo que la persona Julián Herbert, el autor. De ahí que las cualidades y características del personaje, así como la valentía o marginalidad de su discurso, den valor a las incursiones narrativas de Herbert. Pero, ¿es esto resultado de reseñas deficientes, de malas lecturas o de un contexto social que ha propiciado que la recepción de una obra esté íntimamente ligada con el autor de la misma?

Herbert: autor-personaje

Julián Herbert es poeta, narrador, cantante de rock y antólogo. Es autor de 17 libros (uno en colaboración con León Plascencia Ñol y otro con Luis Jorge Boone), además ha realizado tres compilaciones de poesía mexicana o hispanoamericana. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen (2003), la Presea Manuel Acuña (2004), el Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola (2006), el Premio Nacional de Cuento Agustín Yáñez (2008, el cual compartió con León Plascencia Ñol), el Premio Jaén de Novela 2011 y el Premio de Novela Elena Poniatowska 2012. Sus libros han sido publicados por editoriales como Era, Bonobos o Conaculta, asimismo por otras más comerciales como Joaquín Mortiz y Random House Mondadori (en su colección DeBolsillo y en Literatura Mondadori).

Aunado a lo anterior, fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y ha sido traducido al francés, inglés, portugués, alemán, catalán, italiano y árabe, entre otros. Es decir, Julián Herbert es un autor que cuenta con el reconocimiento de sus pares, así como de la crítica literaria y las instituciones culturales del

Estado. Sin embargo, a pesar de lo anterior, su figura se relaciona con la de un autor marginal, quien cantó en camiones para poder comer (según afirmó en el texto biográfico incluido en la antología *Hecho en México*)[36], quien es mujeriego y ha sido drogadicto. Parte de esta configuración del autor ha tenido que ver con las temáticas de sus libros y la forma cómo se describe como personaje. Por ejemplo, en *Cocaína (Manual de usuario)*, el personaje *Herbert Chávez Favio Julián* es cocainómano, mientras que, en *Canción de tumba*, el personaje *Julián Herbert* se define a sí mismo:

> Nací el 20 de enero de 1971 en la ciudad y puerto de Acapulco de Juárez, Guerrero. A los tres años conocí a mi primer muerto: un ahogado. También a mi primer guerrillero: Kito, el hermano menor de mi madrina Jesu: cumplía sentencia por el asalto a un banco. Pasé mi infancia viajando de ciudad en ciudad, de putero en putero, siguiendo las condiciones nómadas que le imponía a nuestra familia la profesión de mamá. Viajé desde el sur profundo, año con año, armado de una ardiente paciencia, hacia las espléndidas ciudades del norte.
>
> Pensé que nunca saldría del país. Pensé que nunca saldría de pobre. He trabajado —lo digo sin ofensa, parafraseando a un ilustre estadista que es ejemplo de la sublime idiosincrasia nacional— haciendo cosas que ni los negros están dispuestos a hacer. Tuve siete mujeres —Aída, Sonia, Patricia, Ana Sol, Anabel, Lauréline y Mónica— y muy escasas amantes ocasionales. He tenido dos hijos: Jorge, que ahora tiene diecisiete, y Arturo, de quince. He sido adicto a la cocaína durante algunos de los lapsos más felices y atroces de mi vida. Una vez ayudé a recoger un cadáver de la carretera. Fumé cristal de un foco. Hice una gira triunfal de quince días como vocalista de una banda de rock. Fui a la universidad y estudié literatura. Perdí el concurso de aprovechamiento escolar cuyo premio era saludar de mano al presidente de la República. Soy zurdo.[37]

[36] *Vid.* J. Herbert, "Julián Herbert", en L. Bosch, ed., *op. cit.*

[37] J. Herbert, *Canción de tumba*, pp. 78-79.

Por su parte, en *La casa del dolor ajeno…*, el narrador nunca enuncia su nombre, pero da pistas para identificarlo con Julián Herbert, el autor, pero también con el personaje de *Canción de tumba*. Dice, por ejemplo, que es tocayo de Julián Jiménez Macías, que su madre tiene poco de muerta, que su esposa se llama Mónica y tiene un hijo de cinco años llamado Leonardo. Además, pasó parte de su infancia en Ciudad Frontera y en Acapulco, datos todos que se vinculan por lo referido por el personaje *Julián Herbert* en la novela citada, pero también que pueden comprobarse en Julián Herbert, el autor. La distinción entre autor y narrador en esta novela no debiera explicitarse si se le toma como crónica o reportaje, pues en el discurso periodístico el autor es quien narra el hecho. Sin embargo, ¿cómo no hacerlo en *La casa del dolor ajeno…* cuando el narrador explica que hay ficción en el relato y por lo tanto deja de ser un discurso de no ficción?

Ahora bien, ¿cómo se caracteriza el *Julián Herbert* de *La casa del dolor ajeno*? Es un escritor que reivindica un hecho acallado por el discurso oficial, crítico del presidente Enrique Peña Nieto, con un bagaje cultural amplio, quien es reconocido por las instituciones culturales del Estado y quien se vincula con una clase obrera y con una cultura popular, lo cual le permite tener un amplio panorama de la realidad nacional. Asimismo, es una especie de intelectual que confronta los discursos del poder. Es decir, se configura como un intelectual al estilo del descrito por E. Said:

> [El intelectual] es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y a favor del público. Este papel tiene una prioridad para él, no pudiendo desempeñarlo sin el sentimiento de ser alguien cuya misión es la de plantear públicamente cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma (más bien que producirlos), actuar como alguien al que ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente, y cuya razón de ser

consiste en representar a todas esas personas y cuestiones que por rutina quedan en el olvido o se mantienen en el secreto.[38]

Sin embargo, a diferencia del intelectual del siglo XX, Herbert finge no hablar desde una superioridad, sino que baja su discurso de tal forma que pueda ser entendido por cualquiera: "Pretender que la matanza de los chinos es completamente ajena al chauvinismo local sería tanto como afirmar que es imposible conseguir papas fritas en un establecimiento donde venden hamburguesas".[39] Sin embargo, deja entrever que tiene una superioridad no sólo moral, sino intelectual y por eso es capaz de juzgar al "proletariado sin maquillaje" y los "*pelados*": "terminamos bebiendo pulque y bailando salsa con los decrépitos parroquianos del barrio de junto, quienes nunca asistieron ni al Poli ni a la UNAM y poseen un lamentable bagaje político".[40]

Con ello, empobrece la figura del intelectual, pero gana adeptos o lectores, quienes confirman sus ideas en el discurso de Herbert, quien enuncia desde una aparente marginalidad. ¿Por qué aparente? Porque *Canción de tumba* y parte de *La casa del dolor ajeno* fueron escritas con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores de Arte, porque Herbert es un autor reconocido y respetado por las industrias culturales de México y España y porque las novelas referidas las publicó en un consorcio editorial multinacional y plenamente comercial: Random House Mondadori. Aunado a esto, un autor traducido a varios idiomas, con seis premios a su labor literaria, quien publica en revistas como *Letras Libres*, ¿puede considerarse marginal?

Esta configuración que hace Herbert de él como personaje o autor ha propiciado una lectura sesgada de sus obras por parte de

[38] Edward Said, *Representaciones del intelectual*. Barcelona, Paidós, 1996, pp. 29-30.

[39] J. Herbert, *La casa del dolor ajeno. Crónica…*, p. 51.

[40] *Ibid*., p. 29.

la recepción crítica en las reseñas de sus libros. Sin embargo, éste es parte de un fenómeno que atraviesa a los escritores nacidos a partir de la década de los sesenta en México, pero marcadamente a aquellos nacidos en los setenta. En ellos la representación del autor sufrió una transformación y dejaron de ser identificados con el escritor-intelectual que predominó en la primera mitad del siglo xx y que desapareció tras la muerte de Octavio Paz, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco o Carlos Monsiváis, quienes eran vistos como guías en el campo literario y cultural del país.

A diferencia de sus antecesores, los autores recientes se han transformado en celebridades, cuya participación en el medio intelectual ha dejado de ser visible. Al respecto, Major y Miles apuntan:

> […] ya se advertían en los años ochenta sobre los cambios que se estaban gestando en el modo en que los escritores se presentaban públicamente, instigados por sus agentes o editores, a convertirse en personalidades que conceden entrevistas en los medios, pero no en calidad de intelectuales que intervienen en la cosa pública, sino como meras celebridades cuyo aspecto es también relevante para la difusión de una obra que ya no es la única que habla.[41]

Por su parte, Maura Mahoney[42] apunta que estos autores se han convertido en productos que aparentan un hastío e invocan influencias artísticas para crear "un aura de amable sofisticación intelectual". Sin embargo, esto revela que el fin de estos autores no es artístico, sino comercial: "porque las alusiones suenan a plática de café: son profundas, pero no demasiado profundas; seducen, pero no intimidan".[43]

[41] Aurelio Major y Valerie Miles, "Prólogo", en *Granta, núm. 11. Los mejores narradores jóvenes en español*. Barcelona, Duomo, 2010, p. 6.

[42] Maura Mahoney, *apud* Fernando Escalante Gonzalbo, *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. México, El Colegio de México, 2007, p. 303.

[43] *Ibid*., p. 304.

Así, estos autores, desde su literatura, han respondido a las necesidades del mercado y sus obras prefieren la acción más que la reflexión. Además, como apuntó Sánchez Prado,[44] se han conocido al amparo de becas estatales, han sido publicados por el mismo Estado y han tendido a estéticas de "fuerte cariz autorreferencial". A decir de Luiselli, "pontifican desde el falso '*I was there*' del escritor callejero" y sus libros "parecen más que nada una regurgitación de ese combo de lecturas 'duras' de adolescencia —Fante, Kerouac, Selby, Palahniuk— y la sobredosis de violencia que se degluta diariamente en el gran espectáculo de la prensa nacional [...] el resultado de todo esto es una literatura bastante ligera, pero que no se reconoce a sí misma como el *mainstream* que es".[45]

Si bien este grupo de autores mexicanos, la llamada *Generación inexistente*,[46] había renunciado a un compromiso político, su actitud cambió con la edición de textos como *La casa del dolor ajeno* o los más recientes libros de Tryno Maldonado, que abordan el conflicto magisterial en Oaxaca y la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa. La lectura sesgada y biográfica de sus obras no es responsabilidad de ellos, sino del contexto en que empezaron a publicar. Son autores *multitask*, como los llamó Noé Cárdenas,[47] quienes deben obedecer a las modas literarias o a la agenda de *marketing* que impulsan sus editoriales. Vale preguntarse en qué

[44] Ignacio M. Sánchez Prado, "La generación como ideología cultural. El FONCA y la institucionalización de la 'narrativa joven' en México" [en línea], 2011. <http://ignaciosanchezprado.blogspot.com/2011/09/la-generacion-como-ideologia-cultural.html>. [Consulta: 8 de diciembre de 2011.]

[45] Valeria Luiselli, "Novedad de la narrativa mexicana II: contra las tentaciones de la nueva crítica", en *Nexos*, núm. 410, febrero, 2012, p. 51.

[46] Jaime Mesa, "La generación inexistente", en *Laberinto* [en línea], 2009. <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8040767>. [Consulta: 25 de enero de 2013.]

[47] Noé Cárdenas, "Niñas Montessori; autores multitask", en *Nexos* [en línea], 2012. <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102510>. [Consulta: 9 de febrero de 2012].

sentido el mercado editorial es quien ha propiciado este efecto y con él la desviación de la crítica que se ejerce sobre las obras. Aunado a ello habría que destacar el menosprecio que existe actualmente a la reseña literaria, los pocos espacios formales donde ejercerla, la brevedad que se le pide, así como el hecho de que la mayoría de los cultivadores de este género son jóvenes autores que intentan abrirse paso en el sistema literario mexicano, pero quienes reseñan de forma poco profesional.

El trabajo aquí planteado no pretende calificar el valor de la obra narrativa de Herbert, sino cuestionar la recepción crítica de la misma y hacer hincapié en algunos factores sociales e históricos que la han propiciado. Consideramos que, así como se ha dicho que el campo cultural y literario se ha empobrecido,[48] la actual crítica literaria representada por la reseña ha dejado de analizar con certeza las novedades literarias. En el caso de Julián Herbert la confusión entre el autor, narrador y personaje ha hecho que los reseñistas validen una obra narrativa dispareja en cuanto a calidad y a Herbert como autor. *Canción de tumba*, a pesar de esta confusión, se valida por sí misma y esto le permitirá continuar reeditándose, pero ¿qué pasará con el resto de la narrativa de Herbert una vez que sea pasada a través de un cedazo más fino y analítico?

La reseña como primera recepción crítica de una obra no está obligada a acertar siempre en sus juicios. Sin embargo, consideramos que el ejercicio crítico debe autocriticarse a la luz de lo aquí expuesto, para que de este modo garantice el análisis de una obra y no de un personaje o una trayectoria. Como se apuntó, los reseñistas dejan entrever que sus lecturas proceden de un campo literario tradicional, en donde no tiene por qué cuestionarse al narrador, que recurra a diferentes discursos o el propio estatuto literario del libro.

En este sentido, el equívoco entre narrador, autor y personaje (por ejemplo) procede de una lectura que intenta insertar una

[48] *Vid.* F. Gonzalbo Escalante, en *op. cit.*; A. Major y V. Miles, en *op. cit.*; Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*. México, Debolsillo, 2016.

obra dentro del concepto *novela* por desconocer otras prácticas literarias que no se ajustan a los modelos canónicos (las mencionadas literaturas postautónomas). La tradición de que abrevan los críticos los lleva a confundir o equivocar juicios, además de valorar obras desde un limitado aparato teórico o crítico. A lo anterior se añaden los problemas que generan las mismas obras al salirse de los moldes tradicionales de los géneros literarios.

Por ello es necesario que obras como las de Herbert, aquí retomadas, sean analizadas a la luz de diferentes campos del conocimiento, valorando su inclusión en el literario pero sin restringirlo a éste. Así, en la medida que los críticos amplíen y actualicen la tradición literaria y el aparato teórico desde el que leen se hará posible una mejor aprehensión de las obras contemporáneas.

Julián Herbert, domador de espacios[1]

Jocelyn Martínez Elizalde
Universidad Nacional Autónoma de México

En uno de los libros más poéticos y deleitables acerca del espacio, Gastón Bachelard escribe acerca de la casa como un lugar seguro y reconfortante: "[…] La casa alberga el ensueño, la casa protege al ensoñador, la casa nos permite soñar en paz. […] La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa".[2] Todas estas connotaciones acerca del espacio en el que crecemos son comunes en la poesía del siglo xx. Es posible encontrar esa visión positiva de la casa en autores como Antonio Machado: "Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,/y un huerto claro donde madura el limonero". Sin embargo, en la poesía reciente y, particularmente, en el caso del poeta que aquí se estudia nos encontramos con espacios, —particularmente la casa de la infancia—, que ya no se relacionan con esos lugares cálidos ni de ensueño y no existe en ellos una sensación de seguridad, ni de alivio.

A lo largo de este artículo analizaré diversos textos poéticos pertenecientes a tres libros de Julián Herbert: *El nombre de esta casa* (1999), *Kubla Kahn* (2005) y *Pastilla camaleón* (2009); en menor grado mencionaré algunos fragmentos de su novela *Canción de tumba* (2011), puesto que en varios momentos hay relaciones intratextuales entre estas obras; pero principalmente me enfocaré en las estrategias poéticas que Herbert utiliza para configurar espacios. Me interesa destacar, sobre todo, la forma en que los espa-

[1] Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al Proyecto PAPIIT IN402415 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)".

[2] Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Champourcín. México, FCE, 1975, pp. 36-37.

cios de la poesía de este autor se configuran en una secuencia de claroscuros: descripciones que van de lo sublime a lo grotesco y emociones que combinan la nostalgia con el desprecio por el pasado. Herbert escribe en el poema titulado "Partisano", perteneciente a *El nombre de esta casa*:

Yo jamás sería un lugar.
Lucharía como quien sabe un nombre oculto,
como quien jura que nunca morirá.
Renunciaría a mi camisa y mis retratos. […]

Ahora quisiera
pedir esto a los lugares:
váyanse y déjenos tranquilos.[3]

Adentro y afuera se vuelven espacios nocivos y tóxicos, con frecuencia parece que en los textos de la poesía de Julián Herbert el sujeto lírico no se encuentra a salvo ni en los lugares comúnmente reconfortantes. Esto está presente no sólo en la poesía del autor, sino también en su obra narrativa:

> […] ¿cuál familia? La única Familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas) a los unos de los estos y los otros. Con ese nombre, "Flavio", tuve que renovar mi pasaporte y mi credencial de elector. Así que todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata. Mi memoria es un letrero escrito

[3] Julián Herbert, *El nombre de esta casa* [PDF, en blog *Poesía Mexa Archivo de poesía (1940-2016),* en línea]. México, Tierra adentro, 1999. <https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/04/el-nombre-de-esta-casa.pdf>, pp. 43-44. Todas las citas de este libro las tomé de la edición en PDF para el blog *Poesía Mexa Archivo de poesía (1940-2016)*. En la misma se incluye una presentación hecha por el autor, escrita en 2013 en donde habla acerca de todos sus libros de poesía, publicados hasta ese momento, de cualquier forma se fechará al año de publicación del libro: 1999, para conservar el sentido cronológico.

> a mano sobre cartón y apostado a las afueras de un aeropuerto equipado con Prodigy Móvil, Casa de Bolsa y tienda Sanborns: "Biembenidos a México".[4]

Tratar de acercarnos a los textos de Julián Herbert desde los límites de un género literario resulta siempre reductivo, puesto que algunas de las propuestas principales de este autor son, evidentemente, cuestionar la división de géneros y las fronteras entre manifestaciones literarias cultas frente a referencias de la cultura pop. En el caso de la poesía de Herbert los referentes reales (históricos) se entremezclan con elementos provenientes de la cultura de masas, o bien con referentes literarios. Sin duda, la literatura, tanto para el autor como para el lector, es una práctica evocadora y de reconstrucción de la memoria y en el caso de los textos que se asumen editorialmente como poéticos es relevante la presencia de los espacios. En el presente ensayo destacaré tres tipos de espacios, aunque indudablemente aparecen muchas más variantes en la configuración de este elemento; dichos espacios oscilarán entre los reales históricos, los oníricos y los recreados a partir de una percepción distorsionada por el consumo de narcóticos.

Pensar el espacio como elemento literario es una práctica común y casi obvia para los estudiosos del relato; se trata, en parte, de aquello que Luz Aurora Pimentel llama "la dimensión espacial del relato". Si bien la forma común de crear esta "ilusión del espacio" parte de una descripción ya sea somera o detallada, el espacio literario, sin distinción de géneros, se construye también a partir de distintas estrategias, algunas más simples, aunque a veces más efectivas —como el nombre de un lugar, ya sea con un referente histórico o no—. Luz Aurora Pimentel añade al respecto:

> Entre algunos de los recursos lingüísticos utilizados para producir la ilusión referencial, destaca especialmente el uso sistemático de

[4] J. Herbert, *Pastilla camaleón*. México, Bonobos, 2009.

> nombres propios con referentes extratextuales "reales" y fácilmente localizables [...]. No obstante, la recitación misma de los nombres contribuye a la construcción, aunque perfectamente sinecdóquica, de una ciudad.[5]

En cuanto a la descripción, como el elemento básico de la recreación de espacios en la literatura, Pimentel explica:

> En un primer momento, y en una escala de gran generalidad, la descripción puede definirse como fenómeno de expansión textual —lo cual correspondería en cierta medida, a la noción de la *amplificatio* de la antigua retórica—: la descripción pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa.[6]

Por su parte, la poesía lírica tiene la posibilidad de crear espacios construidos por medio de diversas estrategias, algunas, sino es que todas, son compartidas con las del relato: la —ya mencionada— referencia del nombre propio (ya sea de un lugar o de una persona) y lo que se dice de éste; así como la creación de imágenes poéticas que desatan experiencias sensoriales y que parten esencialmente de recursos lingüísticos-semánticos que contribuyen a recrear un espacio poético a partir de las características de éste y de la enunciación y descripción de los objetos que lo componen. Pimentel explica:

> Tales como los lexemas que nombran los objetos del mundo [...] cuyas propiedades semánticas relativamente estables particularizantes subrayan su función referencial y los convierten en el lugar privilegiado de los diversos sistemas descriptivos. Aunados a este tipo de lexemas (los llamados "nombres comunes"), están los adjetivos que dan cuenta de la **forma** ("mesa *redonda*"), **tamaño** ("tan *ancho* como *larga* la fachada"), **color** ("arco pintado

[5] Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*. 2ª ed. México, FFL, UNAM/ Siglo XXI, 2002, p. 31.

[6] L. Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*. México, FFL, UNAM/ Siglo XXI, 2001, p. 20.

de *color mármol verde*"), **textura** ("a rayas *mate* y *relucientes*"), **cantidad** ("las *cinco* ventanas").[7]

De esta forma, cada poema es -en mayor o menor grado- un mundo imaginario, un microcosmos ficcional, que aún sin tener elementos narrativos tiene una capacidad evocadora. Esta capacidad evocadora de los textos poéticos se construye no sólo por lo que yace en el texto, sino también por lo que no está explícito, sino que apenas se insinúa. Tal como explica Mariela Insúa en su artículo "La creación de mundos posibles en el modo lírico":

> En cambio, la lírica ficcionaliza a partir de esbozos, son mundos sugeridos, que no se presentan en detalle, pues se afirman en la expresión de un estado profundo o de una vivencia. No obstante, así como se puede adivinar la grandeza de un paisaje a través de la visión parcial del mismo desde una ventana, es posible "asomarse" a un mundo y captar la idea de la totalidad de su presencia.[8]

Para retomar los elementos que constituyen la espacialidad y que bien podemos ver como un recurso poético en la lírica de Julián Herbert se encuentra: la *nominalización* (la mayoría de las veces es referencial histórica o literaria), la *descripción* que se da a partir de "una serie predicativa", es decir características de los lugares y los objetos que se presentan en el poema. A esto añadimos el *efecto evocador* que se da no sólo por construcciones sintácticas extensas como la descripción, sino por medio de construcciones verbales más breves como la imagen poética, la metáfora o la sinécdoque, mismas que evocan e insinúan un espacio y sus connotaciones.

[7] *Ibid.*, p. 30. (Las negritas y cursivas pertenecen al original).

[8] Mariela Insúa Cereceda, "La creación de mundos posibles en el modo lírico", en *Documentos Lingüísticos y Literarios* [en línea], núm. 28, 2005, pp. 40-44. <http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=82>. [Consulta: 5 de abril de 2015.]

Para estudiar la espacialidad contenida en la obra poética de Julián Herbert es necesario considerar diversos elementos textuales y extratextuales de su obra:

1. Los referentes biográficos del autor que aparecen tanto en su obra poética, como en su obra narrativa. Desde las primeras líneas de la presentación que Herbert agrega a la edición de *El nombre de esta casa* para *Poesía Mexa*, aclara: "Era el verano de 1992. Intentaba —igual que ahora— pergeñar una ficción autobiográfica".[9]

2. En este mismo sentido, las relaciones intratextuales no sólo entre sus poemas, sino entre ciertos poemas y ciertos relatos. Ya que, aunque cada texto es autónomo, se crean nuevas significaciones cuando nos percatamos de que algunos temas son ficcionalizados en ambos géneros literarios; por otra parte, cabe destacar que Herbert concibe la literatura, y particularmente su propia obra, como un producto en el que las limitaciones genéricas tendrían que ser cuestionadas.

3. Las relaciones intertextuales ya sea con otros textos literarios de autores como Homero, Ovidio, Lewis Carrol, Malcolm Lowry, Octavio Paz; ciertos personajes míticos como Job o de estereotipos literarios como Don Juan; además de una extensa inserción de textos, temas y discursos propios de la cultura pop. Aquí hay otra dicotomía con la que Herbert tampoco está muy de acuerdo: la alta cultura, por un lado, y

[9] J. Herbert, *El nombre de esta casa*, p. 2.

la cultura de masas, por otro; por lo que justamente su obra se perfila como una creación que abreva de ambas. En la misma presentación a *El nombre de esta casa*, Herbert explica: "Quería reivindicar —entre otras cosas que entonces eran consideradas estética(o sea: política)mente incorrectas— el sentimentalismo, la autorreferencialidad, la poesía socialista, el pop y el decimonónico poema de ocasión".[10]

4. Su activa participación en blogs y distintas redes sociales que le permite al autor interactuar y discutir con sus lectores, por lo que —cuando se lo solicitan y cuando no— hace comentarios acerca de algunos referentes de sus poemas. Cabe mencionar en este apartado que la opinión del autor siempre implica cierta ambigüedad y en muchas situaciones forma parte también del carácter lúdico que posee la obra de Herbert.

5. Los diversos formatos en los que presenta su obra: a) texto impreso, b) lectura en voz alta, c) videopoema, d) poema con acompañamiento musical. A estas variantes regresaré con el poema "Domador de caballos".

La enumeración de características de la obra de Julián Herbert —no sólo poética sino literaria— coincide en diversos puntos con las que Josefina Ludmer[11] menciona acerca de las literaturas postautónomas. De inicio, la autora explica: "Estas escrituras no

[10] *Ibid*., p. 3.

[11] *Vid*. Josefina Ludmer, *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.

admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ése es precisamente su sentido".[12] Como se mencionó, la obra de Herbert tiene siempre un carácter lúdico entre la ficción y la realidad, las referencias cultas y las de la cultura pop, los temas que saltan de su narrativa a su poesía y viceversa, la presencia del autor real en redes sociales y los comentarios que éste hace acerca de su obra, frente a las polémicas literarias que bien pueden leerse en su poesía. Por supuesto que estas consideraciones que se han mencionado tienen importancia, de forma global, en la obra poética de Herbert y no son exclusivas ni de su obra poética, ni de la construcción de espacios en su literatura, incluso podríamos extenderlas hacia el trabajo que lleva a cabo como artista en diversas actividades interdisciplinarias como *spoken word* y en los trabajos que en su momento realizó con el *Taller de la caballeriza* y que pueden visualizarse en (http://caballeriza.blogspot.mx/). Como señalé, la obra de Herbert pugna por una literatura intermedial que rompe con los límites textuales literarios y pasa a las redes sociales, a los blogs y a la vida cotidiana. Respecto a lo anterior, Josefina Ludmer comenta:

> [...] no se las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta la etnografía […]. Salen de la literatura y entran a "la realidad" y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano, y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el e-mail, Internet. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas.[13]

En otro comentario, Ludmer afirma acerca del entrecruzamiento entre la literatura culta y la literatura popular, así como

[12] *Ibid.*, p. 149.
[13] *Ibid.*, p. 151.

entre los elementos reales y los elementos ficcionales en las literaturas postautónomas:

> Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la "literatura pura" o la "literatura social" o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción.[14]

Como ejemplo del interés por la hibridación entre referencias cultas y de masas y de la ambigüedad en sus límites, así como de la participación activa de Julián Herbert en redes sociales y blogs, podemos considerar lo que el autor responde en una entrevista llevada a cabo recientemente:

> Hago listas o elencos (no sólo de literatura sino de canciones, cómics, pelis, objetos, frases para camisetas, nombres probables para bandas de rock, etcétera) porque se trata de un género literario muy antiguo: proviene de la Edad Media Occidental y está presente, pongo por caso, en una obra japonesa del siglo x: *El libro de cabecera* de Sei Shonagon. Es un género que me gusta mucho, me divierte su aparente inutilidad; creo que hay algo subversivo ahí acerca de, precisamente, lo que se supone que debe ser la literatura. Casi nadie piensa que cuando haces una "lista" estás haciendo no un canon sino un objeto literario en sí mismo, con sus propias reglas y delimitaciones, con sus propias arbitrariedades u obstrucciones, con su propio sentido poético: una lista es un poema. Hay un bello libro al respecto: *El vértigo de las listas* de Umberto Eco (2016, entrevista en línea).[15]

[14] *Ibid*., p. 154.

[15] Raciel Quirino, "El presente impuro de la poesía mexicana. Entrevista a Julián Herbert (primera parte)" [en línea], 2016. <http://terraplen.bajopalabra.com.mx/?p=3323>. [Consulta: 17 de septiembre de 2016.]

Julián Herbert publicó el poemario *El nombre de esta casa* en 1999 y *Álbum Iscariote*, su último libro de poesía, en 2012; las diferencias temáticas y formales en más de diez años, incluyendo los trabajos que ha presentado de forma conjunta con el colectivo de arte *Taller de la caballeriza* y su obra como narrador, dan cuenta de la diversidad creativa del autor. En su obra poética destaca la recreación de espacios que se construyen primordialmente por recuerdos: casas, playas, parques, habitaciones, pueblos y ciudades. Para este trabajo se agruparon los *poemas* a analizar a partir de los espacios reconstruidos: el espacio del recuerdo, el espacio del viaje y el espacio del sueño.

El espacio del recuerdo

El espacio del recuerdo es probablemente uno de los más recurrentes en la obra poética de Julián Herbert, principalmente cuando alude a su infancia y a su primera juventud, nos encontramos ante circunstancias de lo cotidiano, ambientes familiares, espacios comunes y compartidos, todo esto permeado por escenas de violencia, pobreza, muerte, enfermedad, adicciones y prostitución, un ejemplo es el que encontramos en el poema titulado "Las afueras":

> ¿Cómo decir el mar: techo,
> paloma, muro de la casa paterna?
> ¿Cómo llamarle ahora, justo ahora,
> cuando incluso palabras tan estrechas
> suenan huecas y abatidas?[16]

O bien, en este otro fragmento del poema "Pitágoras la voz", de su libro *La resistencia*:

[16] J. Herbert, *El nombre de esta casa*, p. 11.

A cada rato el sol
los sables de cuarzo del imperio translúcido
las grietas en las vigas de los *techos*
los quinqués los cerillos
me recuerdan mi infancia en *barrios pobres*
mi fervor por las albercas de vacío.[17]

Aunque la rememoración de los espacios de la infancia y de la juventud es frecuente en toda la obra tanto poética como narrativa de Julián Herbert, se encuentra con mayor énfasis en su libro de poemas *El nombre de esta casa* —que si bien no es el primero es con el que el autor se dio a conocer— y en la novela *Canción de tumba* (2014). A continuación, presento dos fragmentos de las obras mencionadas que relatan eventos semejantes y en donde podemos identificar algunas de las características ya mencionadas por Josefina Ludmer, particularmente la borradura de los límites entre realidad y ficción; así como la ambigüedad entre géneros:

Ojos

La Historia Universal
en los recuerdos de mi casa de *Acapulco*:
callejón Benito Juárez
con un *puesto* de aguas frescas
y el perfume de los mangos;
tal vez un costado de la cárcel
insinuándose apenas tras *la esquina*.

Veo mi primer cuerpo
vacío en el cuerpo de un ahogado:
dos hombres lo sacaron de *Caleta*
y pusieron a escurrir su cadáver

[17] J. Herbert, *La resistencia*. Guadalajara, Filodecaballos/ Conaculta, 2003, p. 92. (Las cursivas son mías.)

con los pies hacia arriba,
como si pretendieran exprimirlo de la muerte.

Veo la mano de Jorge
        tirando un gato desde el *balcón*.
        La mano de mi madre preparando comida.
Las manos de un amigo
empujando mi coche de pedales.

Yo no me veo: no me veo.

Ese niño se gastó en la mirada.
Apenas una brizna de su vida me roza
cuando tengo los ojos borrados por el sueño.[18]

En estos versos podemos ver una de las constantes de la poética de Herbert: la infancia y la juventud ya no como ese sitio privilegiado del hombre, aunque tampoco es el mundo trágico al que un héroe desdichado fue arrojado, se trata simplemente de la vida y sus avatares. Ya no es la voz del poeta que evoca la infancia o la casa materna como un espacio de seguridad y de calidez —como describiría Gastón Bachelard—, ya no se trata de la infancia de Antonio Machado y su "patio de Sevilla", sino de una calle llamada Benito Juárez como seguramente habrá al menos una en cada pueblo y en cada ciudad de este país, al que Herbert se refiere como un "plato de lentejas" o, de forma paródica, como "La Suave Patria". Se poetiza, en cambio, una infancia vivida en Acapulco, pero no en un paisaje idílico de tarjeta postal; ya que si bien hay aguas frescas y mangos aromáticos, los primeros recuerdos de ese yo poético están primordialmente construidos por la imagen de una cárcel amenazante y de la muerte como única seguridad. Asimismo, en el siguiente fragmento de *Canción de tumba* encontramos referentes similares en dos obras que se llevan trece años en su fecha de publicación y que además pertenecen a géneros lite-

[18] J. Herbert, *Pastilla camaleón*, pp. 83-84.

rarios distintos, no obstante, además de los mismos referentes puede percibirse la voz de un mismo personaje/sujeto lírico:

> Nací el 20 de enero de 1971 en la ciudad y puerto de Acapulco de Juárez, Guerrero. A los cuatro años conocí a mi primer muerto: un ahogado. A los cinco, a mi primer guerrillero: Kito, el hermano menor de mi madrina Jesu, que cumplía sentencia por el asalto a un banco. Pasé mi infancia viajando de ciudad en ciudad mexicana, de putero en putero, siguiendo las condiciones nómadas que le imponía a nuestra familia la profesión de mi mamá. Viajé desde el sur profundo, año con año, armado de una ardiente paciencia, hasta arribar a las espléndidas ciudades del norte.[19]

En uno de los poemas más comentados del autor, perteneciente a *El nombre de esta casa*, vuelven a presentarse algunos de los elementos ya mencionados, principalmente la autorreferencialidad y la presencia de las actividades y los objetos cotidianos, así como la dificultad para separar la realidad de la ficción:

Autorretrato a los 27

Yo era un muchacho bastante haragán
cuando me asaltaron las circunstancias
sábados y domingos cantaba en los camiones
ahorraba para unas botas Loredano
y besé a dos no
a tres muchachas antes de mudarme a esta *ciudad*

Aquí me extrajeron el diente cariado
y de paso me arruinaron la sonrisa
este relámpago de fealdad por donde asoma
involuntariamente
el ápice más claro del pozo que yo soy

[19] J. Herbert, *Canción de tumba*. México, Mondadori, 2012, p. 78.

Aquí firmé facturas
documentos de empleo
paredes silenciosas
y también me tomé fotografías
me hice archivo me hice fotografía me volví
un detalle más en el *paisaje* de la suma
no encontré nada mejor
lo dije antes
yo era un muchacho bastante haragán
y la gente desconfiaba de mí
cómo iba a enamorarse uno tan mal vestido
cómo tendría razón

Pero tuve razón algunas veces
y si no
tuve al menos esa ira luminosa
que convierte a la estupidez en una revelación.

En el "Autorretrato a los 27" aparece la ciudad que, aunque contraria al espacio de la playa, tampoco se muestra menos brutal; se trata de un espacio organizado burocráticamente, la ciudad como un sistema dispuesto a convertir a cada individuo en un número más, en simple fotografía sin sonrisa: en archivo. Susan Sontag comenta acerca de la industrialización de la fotografía: "Así, en la catalogación burocrática del mundo, muchos documentos importantes no son válidos a menos que se les adjunte una muestra fotográfica del rostro del ciudadano".[20] La rememoración de la infancia y sus espacios como lugares tóxicos e impredecibles es una de las constantes de este poemario, la isotopía de los poemas configura espacios brutales, poco comunes para la descripción del espacio infantil: "sucios", "cicatrices", "tristes", "amargo", como sucede, desde el paratexto, en el poema que lleva por título "He crecido en patios sucios":

[20] Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Trad. de Carlos Gardini. Barcelona, Random House Mondadori/ Debolsillo, 2009, p. 31.

He crecido en patios sucios
inventando juguetes de madera.
Los sueños y las cicatrices
dan la talla de mi cara.
Sé muy poco del mundo,
pero llegan postales.

Tuve dos hijos, una
cita en un juzgado
y gran facilidad para
poner los ojos tristes,
y aún así algo me falta.

No es el cuerpo de Laura
ni la mente de Sergio
ni la insolada perfección de los ciclistas.
Me falta regresar a la cocina de la abuela
y comer ese pastel de chocolate
que a los seis años me supo tan amargo.[21]

El vacío y la amargura que se encuentran al intentar rememorar lo que idealmente tendrían que haber sido años felices y llenos de júbilo, están presentes no sólo en la rememoración del sujeto lírico, sino en la de los personajes que se encuentran alrededor,

[21] J. Herbert, *Pastilla camaleón*, p. 13. Las semejanzas entre las referencias del poemario *El nombre de esta casa* y de la novela *Canción de tumba* son abundantes, puesto que no es el objetivo de este trabajo no se hará una comparación detallada entre las mismas, pero como una muestra más de estas semejanzas transcribo otro párrafo de dicha novela en la que el estilo autobiográfico coincide además en las mismas referencias: “Pensé que nunca saldría del país. Pensé que nunca saldría de pobre. He trabajado —lo digo sin ofensa, parafraseando a un ilustre estadista que es ejemplo de la sublime idiosincrasia nacional— haciendo cosas que *ni los negros* están dispuestos a hacer. Tuve siete mujeres —Aída, Sonia, Patricia, Ana, Sol, Anabel, Lauréline y Mónica— y muy escasas amantes ocasionales. He tenido dos hijos: Jorge, que ahora tiene diecisiete, y Arturo, de quince” (J. Herbert, *Canción de tumba*, pp. 78-79).

por ejemplo, los recuerdos de la madre y la reconstrucción de su infancia tampoco son agradables. La reconstrucción ficticia/real de la vida de la madre la encontraremos con más detalle en *Canción de tumba*: "Mi abuela, comúnmente, la llamaba 'Condenada Maldita' mientras la sujetaba de los cabellos para arrastrarla por el patio, estrellándole el rostro contra las macetas".[22] En *El nombre de esta casa* se encuentra el poema "La presencia", del cual transcribo un fragmento:

Cuando mi madre volvió a la calle de su infancia
no encontró casi nada:
ni el cadáver desnudo de su padre
ni la fachada de su casa
ni la tienda de abarrotes donde compraban leña y pan.
Sólo reconoció la calle
por una roca en la esquina
—una piedra que nunca sirvió para nada
pero que seguramente sigue ahí.

En la obra poética de Julián Herbert los espacios de la infancia y de la juventud se reconstruyen principalmente a partir de objetos comunes, nombres propios de personas y lugares específicos, así como de recuerdos de sensaciones que se verbalizan a partir de imágenes poéticas. Esta mezcla nos presenta la rememoración de un sujeto lírico desde vértices distintos, poco habituales para la poesía evocadora del pasado.

El espacio del viaje

Como se puede observar en el apartado anterior, el lugar común de la casa materna con connotaciones positivas se ve completamente transfigurado en la poesía de Herbert en un espacio hos-

[22] J. Herbert, *Canción de tumba*, p. 17.

til; no obstante, en la rememoración de estos espacios y sucesos infantiles se percibe un ambiente nostálgico, para el sujeto lírico también vale la pena recordar los momentos tristes.

En un proceso semejante en el que se utiliza el tema del viaje, éste se trastocará al convertirse en un "viaje" inducido por psicotrópicos. Si bien en la obra tanto poética como narrativa de Julián Herbert se habla constantemente de viajes y de "viajes" —recordemos uno de los párrafos citados de *Canción de tumba* en donde el protagonista afirma haber sido adicto a la cocaína—, concretamente en *Pastilla camaleón* refiere particularmente un viaje a Berlín, que además acompaña con fotografías, titulado "Reich (himno entre ruinas)"; de igual forma *Kubla Khan,* su libro anterior a éste, contiene una sección titulada "Autobuses de oriente" que abre con dos epígrafes acerca del viaje, el primero es de Italo Calvino y el segundo de Alex Lora (líder del grupo de rock mexicano *El Tri*):

> No es que Kubla Khan crea en todo lo que le dice Marco Polo cuando le describe las ciudades que ha visitado en sus embajadas, pero es cierto que el emperador de los tártaros sigue escuchando al joven veneciano con más curiosidad y atención que a ningún otro de sus mensajeros o exploradores.
>
> Estoy esperando mi camión en la terminal del ADO.
> Quiero que me lleve muy lejos, a la chingada de aquí.[23]

Esta sección contiene poemas sobre distintos tipos de viajes, por ejemplo "Miramar" que habla sobre una playa en Ciudad Madero, Tamaulipas, cuyos versos nuevamente se construyen en la suma de lo sutil y lo grotesco:

> El tiempo es nuevamente piel bronceada y tejabanes
> un radio de pilas, jícaras, embriaguez
> de pescado podrido,

[23] J. Herbert, *Kubla Khan*. México, Era/ Conaculta, 2005, p. 50.

voces de niños colgadas de la tarde
como lámparas encendiéndose una a una,
torsos que se desnudan en la espuma
con un gesto tan viejo que es la viva pureza.[24]

El poema más extenso de esta sección, titulado "Tan claro como una tumba", en que se alude a Malcolm Lowry por el título y por el epígrafe que lo acompaña: "Oscuro como la tumba donde yace mi amigo", cita perteneciente a Lowry, se construye a partir de una secuencia de versos que, por medio de enumeraciones, repeticiones, aliteraciones, imágenes y sinestesias, poetiza un estado de alteración inducido por hongos en un pueblo llamado San José del Pacífico, que se encuentra en la sierra de Oaxaca; en este lugar es común el consumo de hongos alucinógenos y es parte de un trayecto que va de la ciudad hacia las playas de esta entidad, es un pueblo pequeño formado por unas cuantas casas y lleno de jóvenes viajeros que pasan días sin hacer nada más que consumir hongos o fumar mariguana observando cómo la niebla sube y baja por los cerros. Como parte de un recorrido geográfico-literario, el último poema de esta sección tiene por espacio referencial Chacahua, una laguna que se conecta con el mar en las costas de Oaxaca.

Todos estamos muertos en San José del Pacífico.
Todos resucitamos en San José del Pacífico.
En San José del Pacífico viene a dormir la profecía, y la
    risa es un alambre del invierno, y el doctor Freud
    es un perro lamiéndose el glande sobre
    su propio esqueleto.
En San José del Pacífico salimos del baño para entrar
    en una guerra: cota de niebla, caparazones de
    musgo en la respiración, cuerpos silbados en el
    limbo de la flecha.
En San José del Pacífico hacen fiestas en marzo, pero

[24] *Ibid.*, p. 52.

en julio solamente sopla el viento: escucha cómo
fluye cada vez que lo digo: el viento, fluye el
viento, escucha cómo fluye más allá de la fiesta
cada vez que lo digo:

hacen fiestas en marzo, pero en julio
solamente sopla el viento
[…]

No he visto policías en San José del Pacífico.
No he visto prostitutas.
No he visto a Dios
En San José del Pacífico todos estamos muertos,
todos resucitamos
para beber café junto a los jipis del expendio. Hasta que
viene el hongo:
la humedad, la radio-
actividad, la polución de tanta risa.

La parte más visible de la bomba.[25]

La obra de Herbert está llena de menciones y descripciones de la experiencia del consumo de drogas, la inserción de estas temáticas es, además, común en la literatura e implica siempre un interesante ejercicio de la representación verbal de una experiencia irracional y sensitiva. En este poema la experiencia que ocasiona el consumo de hongos alucinógenos es verbalizada a partir de imágenes —principalmente espaciales— y sinestesias. Hay además un proceso de vaciamiento, si bien está ubicado en un espacio referencial específico, a partir de la verbalización poética de la percepción de dicho espacio éste se torna vacío para dar paso a la representación verbal de las sensaciones internas o de las alucinaciones: en San José del Pacífico no sucede nada, todo sucede dentro de quienes logran llegar hasta ahí.

[25] *Ibid.*, p. 62.

El espacio del sueño

Los espacios que abundan en la poesía de Julián Herbert son esencialmente exteriores y de convivencia común, tenemos en menor grado espacios íntimos y con menor frecuencia aún aparece el sujeto lírico como un ente solitario, casi siempre se encuentra acompañado de personas y objetos que configuran los espacios. En su libro *Pastilla camaleón*, Julián Herbert recrea varios espacios tanto en el sentido del viaje como del recuerdo y recrea además los espacios oníricos. A esto se suma, como hemos visto, la autorreferencialidad, la intermedialidad, así como la intertextualidad con referentes tanto literarios como de la cultura pop, de acuerdo con una declaración que hiciera el mismo autor, este libro tiene una relación intertextual con un disco de otro grupo de rock mexicano, Café Tacuba, y de la banda inglesa The Beatles: "*Pastilla camaleón* (2009) es, desde su título, un álbum doble: un plagio raro y menor del *Revés / Yo Soy* y del álbum blanco".[26]

En el libro aparecen varios poemas narrativos autoficcionales, el nombre del sujeto lírico es Julián Herbert y a veces aparece una mujer: Mónica —la última mujer enlistada por el protagonista de *Canción de tumba* y un personaje más de la novela—; en el poema titulado "Reich" incluso aparecen fotografías de Julián Herbert, pero con el rostro borrado, los poemas están en primera persona y aparentan ser la descripción de las fotografías; no obstante, los poemas se enuncian en femenino —porque el protagonista se autodenomina previamente una "loca sentada entre los grandes", uno de esos "grandes" es Ronald McDonald—: "En ésta salgo vestida de intelectual proletario".[27] "En esta otra llevo corsé de estrella pop. Me duermo en mis laureles. Repito como un mantra. 'Nunca. No' [Estas dos últimas palabras pertenecen

[26] Esta declaración se obtuvo del PDF de *Poesía Mexa: Archivo de poesía (1940-2016)* <https://poesiamexa.wordpress.com/2016/04/27/julian-herbert/>, p. 2.

[27] J. Herbert, *Pastilla camaleón*, p. 84.

al poema "Mc Donald's" de su libro *Kubla Khan*, por esta razón aparecen entrecomilladas dentro del poema]".[28] Para este punto es claro que la poesía de Herbert es un fenómeno lírico desquiciante, puesto que se han difuminado los límites entre referentes reales y ficticios, así como la referencialidad entre sus mismos textos narrativos y poéticos; además de la convivencia entre las relaciones intertextuales de alta cultura y de textos de la cultura pop.

Para volver a los espacios oníricos transcribo un fragmento del poema "Dueña del África":

> Intenté enderezarme pero
> me retuviste: "Todavía no te vayas.
> Tuve un sueño asqueroso. Estábamos
> mi hermana y yo bajo esta regadera,
> sonámbulas, bañándonos. Ella tenía
> el rostro de Juana de Arco. Se moría de la risa y
> me orinaba los pies".[29]

Como se puede observar tanto en estos versos como en los anteriores, las estrategias poéticas que Herbert utiliza para configurar los espacios, entre ellos los espacios oníricos, son, por una parte, la presencia de personajes o sujetos líricos y, por otra, el diálogo. Tanto el sujeto lírico protagónico, la voz que con frecuencia se hace llamar Julián Herbert, como los sujetos líricos que se presentan junto a él enuncian, hablan en voz alta, dialogan, no sólo se trata de una enunciación de tipo soliloquio, por el contrario, abunda el *co-loquio* dentro de estos poemas.

El texto que cierra *Pastilla camaleón* es un poema onírico, espacial y con relaciones intermediales, el título en este poema es "Domador de caballos", y comienza con los siguientes versos:

[28] *Ibid.*, p. 86.
[29] *Ibid.*, p. 57.

Siempre sueño con alguien que sueña con caballos
que se arrojan de un barco a la tierra
o al mar.[30]

En el poema aparece literalmente la referencia al sueño en dos ocasiones, la primera en los versos anteriores y la segunda a la mitad del poema:

En otro sueño hay cráneos de caballos
cercenados por peces voladores de oro.

No es mío:

fue una cabeza en un gancho, en el mercado,
la que me susurró todo este amor a los cuchillos.[31]

Pero el ambiente onírico del espacio poético se crea a partir de otros elementos como la fragmentación de objetos y animales, principalmente caballos, o bien con las imágenes incongruentes propias de los sueños y posibles de recrear a partir del lenguaje, como:

Imagínalos pastando conchas rotas, colas
muertas de sirenas.

[…]

Aterrados de toparse entre las olas
con su propia leyenda.[32]

[30] *Ibid.*, p. 97.
[31] *Ibid.*, p. 106.
[32] *Ibid.*, p. 98.

De igual forma, el espacio onírico se recrea verbalmente con una estrategia poética ampliamente utilizada por Herbert y que vemos tanto en la rememoración de la infancia y de la juventud como en la recreación de los viajes alucinógenos: la sinestesia, en este poema aparece de forma reiterada: "Olor a personas inquietas", "Olor a luz desmigajada en los arreos", "Olor a témpanos de ira".[33] Y más adelante:

Te imaginé una tarde cruzando el mar a nado:
eras la costra azul de una luz que se respira,
el humo gris de presente y arcabuces,
la amarilla pestilencia en que resopla
toda la majestad de lo que dice "Sí".[34]

Recordemos que Julián Herbert realizó trabajos en el *Taller de la caballeriza*, uno de éstos lleva el título de "Cuatro superficies (1): Caballos"[35] y consiste en un videopoema a ocho manos, coordinado por Herbert, y que de acuerdo con los créditos que aparecen al final conforman cuatro superficies —de ahí el título—, el texto que se escucha en voz de Julián Herbert es justo un fragmento de "Domador de caballos". Las cuatro superficies son las siguientes: primera superficie (texto, voz, *stop motion*): Julián Herbert; segunda superficie (música, edición de audio): Jorge Rangel; tercera superficie (dibujos): Jerónimo Valdés; cuarta superficie (animación): Mónica Álvarez Herrasti. Superficie es también una noción espacial y en el videopoema estas cuatro superficies o cuatro espacios se evidencian y se distinguen una de la otra, aunque todo, en suma —música, voz, imágenes— nos lleva a la sensación de movimiento, posiblemente de una cabalgata.

[33] *Ibid*., p. 101.
[34] *Ibid*., p. 109.
[35] Disponible en *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=uI9wHzLr0Dc>. [Consulta: 30 de noviembre de 2016.]

Imagínalos cruzar el mar a nado:

machos de la espumosa gloria armados
de jinetes. Mercenarios sin amo
ni carrusel a dónde ir. Buzos cobardes
atrincherados en la rienda.[36]

Si bien en el videopoema las imágenes que parten de los dibujos y del video recrean la experiencia de movimiento que se relaciona con un viaje, con un sueño o incluso con una alucinación, el poema en su carácter plenamente verbal se construye por el ritmo que provocan diversas anáforas con las frases “Imagínalos” y “A caballo”. La lectura en voz alta que lleva a cabo el poeta, ya sea con acompañamiento audiovisual o sentado en una mesa, representan otras variantes de interpretación de este mismo poema.

A lo largo de este artículo revisé tres formas de configuración del espacio en momentos distintos de la poesía de Julián Herbert: la rememoración de la infancia y la juventud en *El nombre de esta casa*; la reconstrucción de un viaje geográfico y de un viaje alucinógeno en *Kubla Khan*; y la recreación de los espacios oníricos en *Pastilla camaleón*. La verbalización literaria de los recuerdos, las alucinaciones y los sueños requieren estrategias poéticas diversas, pero éstas dialogan perfectamente con poemas más tradicionales: metáforas, imágenes surrealistas, anáforas, sinestesias; sin embargo, la poesía de Herbert se construye de una forma innovadora al incorporar temáticas desagradables como la tristeza, el dolor y la envidia; y al tener siempre la posibilidad de trabajar con los textos poéticos como una superficie más tanto de otros artefactos artísticos, como de la realidad misma. Para analizar la obra artística de Julián Herbert es necesario adentrarse desde la teoría de las literaturas postautónomas, ya que esto permite pensar su obra sin las limitaciones que impone un género literario o la misma noción

[36] J. Herbert, *Pastilla camaleón*, pp. 98-99.

de *ficción*. No obstante, la obra de Herbert sigue dialogando con diversas obras literarias y poéticas de la tradición, pero siempre incorporando elementos de otras manifestaciones que no han sido consideradas artísticas ni literarias; asimismo, su obra literaria es casi siempre un puente hacia la cotidianidad del sujeto histórico llamado Julián Herbert.

Los lugares de la violencia: retórica de lo trágico en las novelas de Julián Herbert[1]

Alexandra Saavedra Galindo[2]
Universidad Nacional Autónoma de México

La creación novelística de Julián Herbert, entendida ésta en un sentido estricto, se compone, hasta la fecha, de dos obras: *Un mundo infiel* (2004) y *Canción de tumba* (2011). La primera recogía las intersecciones más o menos fortuitas de las vidas de varios personajes que representaban, desde diferentes lugares de la sociedad, las condiciones ásperas de la vida en la frontera mexicana. Los sucesos, que transcurrían a lo largo de un solo día, exponían la serie de descarnadas tragedias y dilemas morales que enfrentaban personas para quienes resultaba difícil establecer de forma racional, deliberada, consciente, a qué se aferraban en la vida.

Canción de tumba, por su parte, es la obra que convirtió a su autor en un novelista conocido y admirado, ya que la mayor parte de su producción literaria hasta esa fecha había estado dedicada a la poesía; Herbert empleó recursos meta y autoficcionales para, a través de un relato mucho más personal e íntimo que su anterior obra, confesional, próximo al lector, desgarrador, llevar a cabo no sólo un ejercicio de reflexión sobre el universo familiar en el que la vida se narraba a través del caleidoscopio de la tragedia doméstica y de la tragedia social o nacional, según se prefiera, sino también a través de una investigación mediante la cual se abordaban diferentes aspectos relacionados con la escritura y con el proceso de creación artística.

[1] Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al Proyecto PAPIIT IN402415 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)”.

[2] Alexandra Saavedra Galindo es becaria del Programa de Becas posdoctorales en la UNAM, en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

En el momento de su publicación las dos creaciones fueron evaluadas por la crítica y por los lectores con atención desigual. Esto quiere decir que, comparada con la novela posterior, *Un mundo infiel* apenas atrajo la atención de la crítica y del público. *Canción de tumba*, por su parte, alcanzó en muy poco tiempo la popularidad y el éxito que la han convertido en una referencia inexcusable para los lectores de la narrativa mexicana contemporánea. Con *Canción de tumba*, Herbert fue galardonado con los premios de novela Jaén (2011) y Elena Poniatowska (2012), y esto permitió que su primera novela volviera a llamar la atención y provocó que se reeditara no sólo esta obra, sino que, en general, todo su trabajo literario anterior a 2011 tuviera de nuevo una oportunidad en el mercado editorial y figurase en los telares de la crítica.

Aunque el punto de vista de cada una de estas obras es muy diferente, y aun opuesto, ambas novelas, como denominador común, dan cuenta de una misma sociedad ensimismada y violenta. Las dos exponen un cruel estado de incomunicación e indiferencia moral en el que parecería que ya nada logra conmover al ser humano, al ser individual, al individuo, y al ser social, a la sociedad de la que cada personaje es directo representante. Son novelas en las que se escenifica, a través de sus ciudadanos, es decir, a través de sus personajes, un México que intenta sobrevivir mientras parece, en cierta forma, anestesiado moral y emocionalmente para no sentir los dolores que lo afligen. El fatalismo de la inevitabilidad del destino lo contradice únicamente el testimonio, acaso irrelevante, de las obras en las que se da cuenta de ese destino.

Son significativos los elementos de experimentación estilística y formal que autorizan al autor a interpelar el sentido de la tragedia, vale decir, el sentido de la vida, dentro de la sociedad mexicana, en la que los personajes sienten que se hallan atrapados. La tensión entre el individuo y la sociedad se mide en términos de los relatos personales de sus fracasos relativos y relacionales. Su dialéctica es

la de la necesidad recíproca. No son poco importantes las diversas funciones que tienen en ambas obras el análisis y valoración de la identidad, la enfermedad, el sexo, el antagonismo excluyente de la vida y de la muerte. El texto expone el sentido dramático que cada uno de estos elementos imprime en las vidas de los protagonistas. La narración desmenuza las tragedias que interpreta cada personaje y que no se corresponden con sus aspiraciones, con su vida cotidiana, con la tragedia muda, inexpresada, la tragedia de vivir o, mejor dicho, la a menudo inconsciente tragedia de vivir sus propias vidas como supervivencia. El catálogo no es exhaustivo, hay elementos aludidos por omisión: la política y los ideales comunitarios o nacionales de la sociedad vigilan desde el plano de lo apenas mencionado, de lo no mencionado o de lo sencillamente implícito todos y cada uno de los incidentes de estas novelas. No son comprensibles estas dos obras sin la implicación por defecto de lo que representa la praxis política de la nación, fantasma que recorre los escombros de la ruina de lo social y de lo individual.

Escribir para mantener la cordura: *Canción de tumba*

Escrita como el soliloquio del hijo cuya madre agoniza, *Canción de tumba* es la segunda novela de Julián Herbert. En ella, el narrador, con quien el autor comparte el nombre, elabora cuidadosamente y por extenso, una reflexión íntima en la que intenta explicar y explicarse las circunstancias tanto de su vida como las de la vida de su progenitora. Herbert intercala y mezcla tiempos y elementos biográficos en los que resulta difícil determinar qué pertenece a la autobiografía o a la biografía y qué proviene de la ficción. El autor construye una obra que se teje con la prolongada y dolorosa intercadencia de la agonía de su madre, expone la historia de una mujer que durante años ejerció la prostitución y que, enferma de leucemia, vive los últimos días de su vida en el hospital universitario de Saltillo, mientras su hijo, sentado junto a su lecho, escribe las páginas

de este texto que es el objeto de atención del lector. La obra se lee como el testimonio redactado junto al lecho de la agonizante y como una pieza, ya convertida en relato, separada de todo acontecimiento. La canción de cuna que tuvo o no tuvo el autor, aquella con la que las madres o los padres suelen arrullar a sus hijos con la finalidad de que duerman, se convierte en algo distinto en esta obra ya que los papeles se invierten: es ahora el hijo quien canta a su madre una canción de la que sólo le llegará a la enferma, en todo caso, el rumor de las teclas de la computadora en la que se redacta el texto, para propiciar su sueño último, el sueño de la muerte. Si la primera despejaba, con el ritmo narcótico de la más sencilla melodía y con la lírica de lo menor, los temores del niño a la noche y calmaba sus inquietudes; la nueva, con su áspera lírica y con su música destemplada, alivia la conciencia del hijo, más que del autor, y aleja de la mente de la agonizante el temor al sueño irrevocable de la muerte. De la cuna a la tumba, de la cuna a la sepultura (entre otras presencias, la de Francisco de Quevedo sirve para articular una nueva filosofía moral para enfrentarse con la muerte), se tiende un arco en el que el hombre que fue niño se enfrenta con la muerte de su madre mientras reflexiona sobre los dos extremos de la vida, el del nacimiento, la infancia, y el del desamparo de la muerte, el abandono último. Se escucha a lo largo de la obra más la música inarmónica de la vida y de sus insuficiencias que la melodía rítmica y sedante que calma la ansiedad ante el sueño. Y esa misma canción, irrevocable, definitiva, se vuelve aún más áspera en el momento del sueño último. Los arrullos de esta canción de tumba con los que los seres humanos se enfrentan con la muerte no hacen más aceptable el tránsito de la vida a la muerte, pero intentan explicarlo y pretenden justificar o tal vez comprender la vida misma. Mientras la madre agoniza, nace el hijo del autor, estableciendo así una subrogación de los afectos que se vinculan de forma literal mediante esa canción que une los extremos de la vida: nacimiento y muerte.

Desde la primera página el escritor involucra al lector en un juego de identidades calculadas para confundir o incluso fundir a la persona (narrador) con el personaje (autor); es decir, una fusión del *yo narrativo* y del *yo autorial*. El procedimiento de recreación o de clonación se repite con todos o casi todos los personajes que presenta la novela y, de este modo, reiteran la inserción del texto en las propuestas autoficcionales a las que, además, se encadena una serie de consideraciones sobre la identidad no sólo del autor sino de todos aquellos sujetos que lo rodean. La identidad que otorga un nombre, al igual que en su anterior obra, nuevamente vuelve a interesar a Herbert, pero esta vez determina explícitamente la forma en la que los personajes se reconocen y relacionan con el mundo que los rodea.

Ricoeur afirmaba que "decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a una pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor?"[3] y, para el crítico francés, la respuesta únicamente puede ser narrativa. La identidad narrativa, según Ricoeur, puede incluir el cambio, la mutabilidad, "la historia de una vida es reconfigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo".[4] En *Canción de tumba* las reflexiones sobre la identidad surgen desde el momento en el que se narra cómo la madre agonizante siempre buscó o pretendió transformarse, tal vez infructuosamente, por medio del uso de diferentes nombres. El narrador explica tempranamente que su madre se llamaba Guadalupe Chávez, pero que, durante el tiempo en el que ejerció la prostitución, cambió de nombre con relativa frecuencia, llamándose Vicky, Lorena, Juana o Maricela Acosta, como si esperara hallar en alguno de aquellos nombres el sosiego de la identidad elegida, al tiempo que se separaba deliberadamente de la identi-

[3] Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*. III. *El tiempo narrado*. México, Siglo XXI, 2006, p. 997.

[4] *Ibid*., p. 998.

dad impuesta por la familia o por la sociedad o del nombre elegido por ella misma, una identidad en la que no se reconocía o no quería reconocerse. Curiosamente, en el hospital, en el lecho de muerte, su nombre es alterado o desfigurado por última vez; en esta ocasión es responsable de ese cambio, de manera accidental y arbitraria, una institución impersonal, sin sujeto visible, con delegación o mandato de la sociedad; ahí la madre del narrador deja de ser Guadalupe Chávez para convertirse finalmente en Guadalupe Charles. Sus esfuerzos han sido vanos, su identidad última no la decide ella ni es la que traía de origen, sino que se la adjudica la entidad que se hace cargo de sus restos mortales. Ni la legitimidad del origen ni la elección personal son suficientes para que la interesada sea tratada con el respeto que merece. Resulta difícil decir quién es el agente de la acción, como pide Ricoeur, cuando no puede identificarse al agente como sujeto al que atribuir responsabilidades. Resulta imposible reconfigurar la vida de una persona o de un personaje, cuando es el nombre lo único que se reconfigura, cuando el personaje, se supone, permanece fiel a sí mismo, fiel a una identidad que trasciende el nombre. Una "india ladina"[5] dice el narrador que había sido su madre. Por debajo del nombre, que reúne la arbitrariedad de la familia con la arbitrariedad social, que se desdeña cuando lo elige el individuo, hay un ser humano, previo y posterior al nombre, al que sin nombre se conoce mejor en sus limitaciones o en sus esperanzas. La novela desea trascender ambas limitaciones. Una identidad borrosa, inestable, es mejor que una identidad asociada a las jerarquías violentas de la estructura social.

La confusión onomástica se replica también en la vida del narrador, Favio Julián Herbert, quien afirma llamarse "Favio", aunque su acta de nacimiento contraríe su versión:

[5] Julián Herbert, *Canción de tumba*. Barcelona, Random House Mondadori, 2011, p. 22.

> De niño me llamaba Favio Julián Herbert Chávez. Ahora me dicen en el registro civil de Chilpancingo que siempre no. El acta nueva difiere de la original en una letra: dice “Flavio”, no sé si por maldad de mis papás o por error de los nuevos burócratas […] Así que todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata.[6]

Más allá de los problemas de identidad ligados a la nominalización de los personajes, se encuentra la reflexión sobre las expectativas de vida que crea el autor para cada uno de ellos; en otras palabras, apelan todos estos cambios al persistente interés de querer ser alguien diferente o al de intentar entender quién se es. La identidad es importante, pero también lo es el destino. Por medio de esta metamorfosis de los nombres Herbert ficcionaliza la diversa ventura de una suerte de personajes errantes que vagan por México intentado o deseando poder ser otros, tener otras vidas, cuestionando lo que son y en quiénes se han convertido. El hermano del narrador, por ejemplo, que nunca quiso ser mexicano, termina viviendo en Japón y asumiéndose como japonés. El protagonista soñó, incluso, con convertirse en científico o en médico, pero nunca alcanzó a dominar los conocimientos que le habrían permitido describir racionalmente el mundo o enfrentarse con la enfermedad, así que, irónicamente, no le quedó más remedio que convertirse en novelista. Tanto en el caso del hijo como en el de la madre desempeñó un papel fundamental el error. Para ambos personajes, su personalidad última parece dictada por una instancia que carece de la dirección de una intención atribuible a alguien, pues se trata de un simple error, es algo fortuito, ciego, algo, una negligencia burocrática abstracta, que no respeta decisiones ni libertades individuales. La errata sin corregir, inadvertida e involuntaria, es la que determina, en última instancia, esa reconfiguración que proyecta el destino de cada personaje.

[6] *Ibid.*, p. 78.

Por otra parte, Herbert se cuestiona sobre la forma en la que se recuerda y se escribe, y sobre cómo los lectores asumen las coincidencias del mundo ficcional con el mundo real del escritor. El empeño es de difícil cumplimiento, pues incluye, dentro del tejido de la novela, declaraciones tan delicadas o privadas como la reflexión sobre el oficio que ejerció su progenitora:

> Uno siempre recuerda creyendo que es el protagonista de la historia que cuenta. Eso deforma la narración. Hacer este libro me exigió un ejercicio de memoria y, al mismo tiempo, para hacer un objeto cerrado en forma de una novela, tuve que inventar muchas cosas. Ya no estoy seguro cuáles recuerdo y cuáles inventé. La novela se convirtió en una versión de mi pasado. Es justicia poética, nada más.[7]

En ese sentido, como afirma Manuel Alberca, cuando se habla de relatos autoficcionales, uno de los rasgos más importantes es el de crear esa ambigüedad calculada o espontánea en la identidad de los personajes o de la "veracidad" de ciertos elementos en la historia, "toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios".[8] En *Canción de tumba* existe un explícito pacto novelístico que convierte a la obra en un relato híbrido que sigue lo propuesto por Gérard Genette o Vicent Colonna, quienes conciben la autoficción como aquellos textos en los que se "ficcionaliza la identidad y se pone el acento en la segunda parte de la palabra, 'ficción'. La denominación de no-

[7] Julieta Chávez, "Muerte en voz alta. Leer: Julián Herbert y su justicia poética", en *Esquire Latinoamérica* [en línea], 2012. <http://www.esquirelat.com/mas-esquire/456110/literatura-julian-herbert/>. [Consulta: 12 de junio de 2014.] El fragmento citado hace parte de una entrevista que el autor concedió a Julieta Chávez para *Esquire Latinoamérica*, y aparecía disponible, originalmente, en la dirección antes puesta. Para este trabajo, la entrevista fue consultada por última vez el 12 de junio de 2014, pero en la actualidad el enlace no funciona.

[8] Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 33.

vela aquí se toma totalmente en serio. El lector desde su posición entiende que el autor no se compromete a ser veraz ni a mostrar su identidad, sino por un rodeo o un circunloquio ficticio".[9] Características que, en este caso, son fácilmente identificables.

Julián Herbert lleva al límite el recurso autoficcional, y eso le permite transitar más fácilmente entre los procesos de escritura y la agonía y posterior muerte de su madre. Es así como el mundo en el que el escritor crea su obra, todo lo que envuelve al autor y lo que lo motiva a escribir, se convierte en el segundo gran eje de la novela. El carácter metafictivo de la obra cuenta con dos momentos importantes, entre otros, que resulta interesante detenerse a analizar. El primero se deriva de la siguiente declaración:

> Hace tiempo, en un coctel celebrado en Sant Joan de les Abadeses, un poeta y diplomático mexicano me dijo:
>
> —Leí esa nota autobiográfica tuya que apareció junto a tu cuento en una antología. Me resultó entretenida pero obscena. No me explico por qué te empeñas en fingir que una ficción tan terrible es o alguna vez fue *real*.
>
> Observaciones como ésta me vuelven pesimista acerca del futuro del arte de narrar. Leemos nada, y exigimos que esa nada carezca de matices: o vulgar o sublime. Y peor: vulgar sin lugares comunes, sublime sin esdrújulas. Asépticamente literaria. Eficaz hasta la frigidez. En el mejor de los casos, una novela posmo no pasa de costumbrismo travestido de *cool jazz* y/o pedantes discursos Kenneth Goldsmith's style que demoran cien páginas en decir lo que a Baudelaire le tomaba tres vocablos: *spleen et ideal*.[10]

El comentario que realiza aquí el narrador toma como asunto de interés la interfaz que separa y que une, que establece las relaciones entre la realidad y la ficción. Exhibe una preocupación evidente por la forma novelística y sobre sus posibilidades de al-

[9] *Ibid.*, p. 39.
[10] J. Herbert, *op. cit.*, pp. 21-22.

canzar las metas a las que se orienta. Lo vulgar y lo sublime, sin matices, se le representan al lector con el envoltorio de lo literario, que es el territorio de la asepsia. La literatura vuelve inocuos los gérmenes infecciosos de la realidad. Lo vulgar carece de lugares comunes; lo sublime, de esdrújulas. Las emociones humanas, las más extremas, las más bajas y las más altas, se encierran en el frigorífico de la forma artística para reducir su capacidad de corromperse y de corromper, su intensidad contagiosa. La nada se ve rebajada, diluida y vuelta inocua en el excipiente de la forma artística. Los lectores, a quienes se hace responsables, acaso no del todo justificadamente, de este estado de cosas sólo se contentan con una nada cualificada, una nada domesticada. La insatisfacción del personaje-autor con la forma específica de la novela elige como manifestación del descontento la novela posmoderna, a la que se califica de costumbrismo disfrazado, un costumbrismo que puede derivar en provocación tolerada o en superflua verbosidad. El lector que se demora inútilmente en afirmar o en buscar la realidad o irrealidad de lo narrado, al modo del diplomático mexicano, no es capaz de comprender el problema aún mayor de su posible realidad, lo que hace que el escritor se haya convertido en la conciencia que desvela las motivaciones de los seres humanos. Que una experiencia se haya vivido o no personalmente por el escritor no la despoja de su estremecedora veracidad humana. Al amparo de la afirmación aristotélica sobre el valor relativo de la poesía y de la historia, la poesía es más verdad, porque trata de lo universal, mientras que la historia trata sólo de lo particular. La historia que se presenta como poesía, como "justicia poética", por su parte, acumula las virtudes relacionales de esos dos valores, el de lo universal y el de lo particular.

Las conclusiones a las que ha de llegar el lector, de forma natural, deben tener en cuenta que en esta obra pretende decirse "algo" y que ese algo no será costumbrismo travestido con *cool jazz* ni adornado con pedantes discursos *Kenneth Goldsmith's style*. Que sea lo que se dice y qué clase de pedantería se evite deben constituir un estímulo lo suficientemente poderoso como para que el

lector esté entretenido, ocupado y preocupado durante las doscientas páginas a lo largo de las que se desenvuelve la novela.

El autor, sin embargo, no es completamente inmune a los males que denuncia. Podría ponérsele algún reparo a la reflexión acaso algo pretenciosa que lleva a cabo Julián Herbert en algunos momentos de su obra; se trata de momentos que se señalan porque no son uno ni dos ejemplos, son varios. ¿No podría decirse que la ligereza y levedad de los modos de expresión del autor pudieran parecer en ocasiones una sintaxis de hipervínculo?, ¿una sintaxis que pide transiciones rápidas y asociaciones de sentido ocasionalmente apenas justificadas? A veces, es la propia facilidad o brillantez la que deja al autor a un punto de enredarse en oropeles que refutan su interés por decir algo que de verdad venza las artificiosas recetas posmodernas: "Es el sublime trueno de Kant despojado de crochet lírico y vesperales caminatas digestivas; sólo caverna húmeda".[11] Así describe el autor la recepción de la noticia de la grave enfermedad de su madre. ¿No es acaso un poco forzado?, ¿no son demasiadas concesiones a una suerte de ingenio un punto narcisista?, ¿un ingenio más preocupado por sus efectos que por su valor como índice de sinceridad? Acaso sea peor, por ser más posmoderno, mezclar a Kant con un sayayín o un koan budista, como sucede en algunas páginas del texto.

En la novela, además de la ocasional pirotecnia estilística, hay cierta erudición forzada que podría llegar a cansar al lector, cosas también relativamente abundantes como "una voluntaria suspensión de la incredulidad gramatical",[12] o el "pero oh oh OOOH that shakesperian conga",[13] para explicar, respectivamente, mediante estas dos descripciones por qué la obra se redacta en presente o para describir la fila de conga a la que se une el protagonista, todo esto no hace más que conducir al lector a los ecos de las lectu-

[11] *Ibid.*, p. 47.
[12] *Ibid.*, p. 86.
[13] *Ibid.*, p. 139.

ras del autor, también respectivamente, de S. T. Coleridge y de T. S. Eliot. Más difícil todavía, la posibilidad de ser deportado por segunda vez se conjura mediante un volatín alusivo a Heráclito: "Qué más da —pensé—: no pueden deportarte dos veces del mismo río".[14] Otro tanto ocurre con el propio título de la novela, "*Canción de tumba*" que evoca con paronomásica precisión "la canción de cuna", y remite, como se ha señalado, a un pesimismo muy quevedesco que unía la cuna con la sepultura.[15] La intención del autor tal vez no fuera otra que la de construir una unidad que abarcase toda la vida, su comienzo y su final, en la que se diera cuenta de las razones y formas que dan cuerpo a la narración, pero las referencias y alusiones extraliterarias o hipertextuales descubren la esmerada factura que presenta la novela y que, en todo caso, dependen del tipo de lector que encuentre el texto, aunque, desde luego, sea evidente cuál es el tipo de lector que anhela Herbert.

Finalmente, el segundo fragmento sobre el que es interesante llamar la atención es un subcapítulo que el escritor ha intitulado "Mamá retórica", y que recoge de forma sintética los elementos metaficcionales que dan cuerpo a las intenciones cifradas que sobre la construcción literaria lleva a cabo el autor mexicano. La cita es extensa, pero pierde intensidad y coherencia si no se reproduce toda la línea argumental, aunque se han suprimido las interpolaciones ajenas al hilo confesional:

> Esto que escribo es una pieza de suspenso [...] He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos autobiográficos y algunos toques de ficción. Un retrato (relato) que dé cuenta de su circunstancia médica sin sucumbir del todo al tono tópico del caso [...] Wilde consideraba que escribir autobiográficamente aminora la experiencia estética. No estoy de acuerdo: sólo la vecindad e impureza de ambas zonas puede arrojar sentido [...] Formalizar en

[14] *Ibid*., p. 167.

[15] *Vid.* Francisco de Quevedo, *La cuna y la sepultura*. Madrid, Cátedra, 2008.

> sintaxis lo que le sucede a uno (o mejor dicho lo que uno cree que le sucede) a contraluz de un cuerpo vecino es (puede llegar a ser) más que narcisismo o psicoterapia: un arte de la fuga […] Escribo para transformar lo perceptible. Escribo para entonar el sufrimiento. Pero también escribo para hacer menos incómodo y grosero este sillón de hospital […] Mientras pueda teclear podré darle forma a lo que desconozco y, así, ser más hombre. Porque escribo para volver al cuerpo de ella: escribo para volver a un idioma del que nací […] ¿Y si mamá no muere? ¿Valdrá la pena haber dedicado tantas horas de desvelo junto a su cama, un estricto ejercicio de memoria, no poca imaginación, cierto decoro gramatical; valdrá la pena este archivo de Word si mi madre sobrevive a la leucemia…? La pregunta sola me convierte en una puta de lo peor. Mamá estaría orgullosa de saberlo, pues ella misma me brindó las primeras y más sólidas lecciones de estilo. Me enseñó, por ejemplo, que una ficción sólo es honesta cuando mantiene su lógica en la materialidad del discurso […] ¿Y si mamá no muere? ¿Seré justo contigo, *lector* (así llamaban los ególatras del siglo XIX a este filón de angustia), si te llevo con pistas falsas a través de una redacción que carece de obelisco: un discurso del plasma…? No hay que olvidar que yo soy una puta: tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes para escribir un libro. Mas ¿con qué cara podré avanzar a través de esta redacción si la poética leucemia de mi personaje es derrotada por una ciencia de la que yo carezco…?[16]

La novela se les presenta a los lectores, a través de su justificación, como un artefacto de carácter metafictivo en el que casi todos los planos de la construcción autoconsciente se hallan presentes: existe una conciencia de la textualidad, una conciencia autorial y una conciencia del lector. Herbert se cuestiona sobre la elaboración de su obra y sobre los procedimientos narrativos de los que hace uso, expone el proceso de creación convirtiéndolo a la vez en el punto de apoyo y eje de la novela y se exhibe como personaje y como autor que se preocupa por la forma en la que el lec-

[16] J. Herbert, *op. cit.*, pp. 38-42.

tor se aproximará a su obra. *Canción de tumba* se configura como un texto enteramente metafictivo, por cuanto se vuelve hacia sí mismo y, siguiendo la definición de Ana María Dotras,[17] llama la atención sobre su condición de objeto de ficción que, sin negarlas, deja al descubierto las estrategias literarias empleadas para su existencia. El juicio del autor oscila en su formalización entre la plenitud y la culpa. ¿Habrá merecido la pena "ser más hombre" si esa plenitud exige que irónicamente el autor se convierta en esa "puta" que lo iguala al objeto de su biografía? ¿Podrá ser más hombre el autor cuando la propia obra muestra que no es sino menos hombre? La obra suprime el deseo sobre el que se erige. El testimonio de su sinceridad y de su verdad es un testimonio vendido, pagado y comprado. La transacción no es menos violenta que la transacción del ejercicio de la prostitución. La universalidad del oficio de la madre del autor incluye todas aquellas actividades en las que la insinceridad en la transacción o la falsedad de lo vendido se retribuye mediante el pago de un precio. El problema es considerablemente más grave de lo que detectaba el diplomático mexicano, también él, el narrador, estaría incluido en esa definición amplia del concepto de prostitución.

Canción de tumba es, entre otras muchas cosas, una novela que se pregunta por el sentido de escribir novelas como forma de explicación del mundo. Los bucles metafictivos y autorreferenciales que emplea el autor y con los que problematiza la variada relación de la ficción con la realidad interpelan al lector para que finalmente sea este último el que decida cómo asume lo literario, lo biográfico y lo autobiográfico inmerso en el discurso ficcional. La novela se sostiene en todas y cada una de sus frases, hechas las salvedades oportunas, porque en ellas buscará y hallará el lector el contento de un mundo que es el de siempre, pero que aparece hermosamente descrito con un lenguaje que permite contemplar-

[17] *Vid*. Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*. Madrid, Júcar, 1994.

lo como si se tratase del primer día de la creación: "Conversar con los irracionales poderes de la belleza mediante el lenguaje del pronóstico del clima".[18] Sí, es una novela que toma prestado, que expropia, vampiriza, explota y roba directamente hablas de todos los registros verbales imaginables, pasados y presentes, para contar la historia humana que traza el recorrido de la vida desde la cuna a la sepultura.

Fidelidad a un mundo infiel

El argumento central de la primera novela de Julián Herbert expone con aséptica dureza el haz y el envés de las relaciones humanas. En *Un mundo infiel*, Guzmán, protagonista del relato, pasa el día decidiendo si asistirá o no a la fiesta que por su trigésimo cumpleaños le ha organizado su esposa Ángela. Finalmente, sin decidirlo del todo, no asiste a la fiesta. Un acontecimiento festivo, la celebración de la vida, de su festiva prolongación, se contrapone a los sentimientos de fracaso y frustración que toman voz en Guzmán. Contrario a los intereses y las preocupaciones de su esposa, Guzmán sólo puede pensar en la tristeza que le genera su aniversario y en aquel viejo propósito que se planteó antes de su matrimonio. Luego de hacer algunos cálculos, ha descubierto que, a lo largo de su vida, ha dormido, es decir, ha tenido relaciones sexuales, con veintinueve mujeres. El número le hace plantearse, a manera de reto personal, a manera de atenuante de la ansiedad de la simetría, la posibilidad de que el día de su trigésimo cumpleaños se acueste con la mujer número treinta. El fatalismo numerológico ejemplifica la falta de significado de una vida a la que da sentido, al tiempo que se lo quita, una simetría adventicia que carece de toda racionalidad. La vida regida por la numerología ofrece la parodia de la racionalidad o el sustituto de una falsa racionalidad.

[18] J. Herbert, *op. cit.*, p. 157.

El pensamiento más abstracto, la matemática, al servicio de los deseos menos reducibles a número y proporción. El sexo, es decir, el sexo menos iluminado por el amor, se disimula en su inevitabilidad matemática, como si la exigencia de aquél la dictara un orden reconocible y respetablemente aritmético.

A pocas páginas de iniciada la narración, el lector enfrenta la oposición entre un imaginario de fidelidad dentro del mundo matrimonial frente a la conducta y posturas que sobre la relación tiene la pareja de Guzmán y Ángela. La planificada, aunque aleatoria infidelidad de Guzmán así como la de Ángela, durante la fiesta que ha organizado para su esposo, exponen otra forma de comprender la vida íntima de las parejas, pero también es uno de los recursos empleados por el autor para realizar la reflexión que sobre la fidelidad se desarrolla a lo largo de la novela.

La *fidelidad* en esta obra debe leerse más allá de la definición del término, verdaderamente restrictiva, que aparece en el DRAE:"lealtad, observancia de la fe que alguien debe a otra persona". El uso se hace flexible y trasciende esa lealtad entre personas para pasar a definir la fidelidad que pueden tener algunos personajes por sus ideas o principios. En cada uno de ellos, la fidelidad se expresa de formas diversas. Un ejemplo puede ser la actitud de Plutarco Almanza (el Mayor), amigo de Guzmán y eterno enamorado de Ángela. A pesar del enamoramiento, el Mayor siempre actúa anteponiendo a sus intereses personales la felicidad y el bienestar de la pareja. Aunque la carrera profesional y la vida personal del Mayor son un cúmulo de fracasos, él siempre es consecuente y fiel a su postura de hombre fuerte, guarda las apariencias sobre su valentía en una sociedad en la que la defensa de su carácter se convierte en su única salvaguardia.

Pero la fidelidad o las dudas sobre la fidelidad constituyen sólo uno de los elementos que Herbert emplea para dar cuerpo a un ambiente trágico en el que todas las relaciones se tiñen de dolor y de sufrimiento. El autor recrea la degradación, el horror y la muerte a través del relato de un día en la vida de media docena de

personajes. El México de *Un mundo infiel* es un país de violencia, drogas, violaciones, prostitución, explotación, migrantes que son usados según conviene a los que tienen poder, es decir, un México que se resquebraja mientras un grupo minoritario, indiferente al dolor ajeno, tiene como principales preocupaciones una fiesta de cumpleaños o una cifra de encuentros sexuales.

Llama la atención que, al igual que en su segunda novela, Herbert narre la realidad de México desde la intimidad de las habitaciones de sus personajes. Es en una habitación de hospital donde el protagonista de *Canción de tumba* enfrenta la muerte de su madre, y es en una habitación en la que Mónica, en la misma novela, ve revelada la sensibilidad, sexualidad y el mundo erótico con Julián. En la primera novela de Herbert, son las habitaciones el lugar en el que se representa la barbarie del país que esconde su verdadero rostro tras la privacidad que ofrecen cuatro paredes. Por nombrar algunos ejemplos, una de las habitaciones de la casa en la que se lleva a cabo la fiesta para Guzmán es el escenario en el que los hermanos de Ángela (Adolfo y Rubén) agreden sexualmente a una de las invitadas a la fiesta, mientras entre ellos, al mismo tiempo, experimentaban juegos eróticos en los que se manifiesta una homosexualidad contenida. El mundo y la vida de estos dos jóvenes, adictos a la pornografía, se desarrolla hermético y reprimido, como si se tratara de un secreto oculto al interior de un búnker. Sus inclinaciones y tendencias homosexuales se mantienen a salvo bajo el silencio protector del hogar.

Otra habitación importante en esta novela es la que guarda los misterios de la relación del Dr. Moses y su hija Shannon, dos personajes en los que, por momentos, también se intuyen afectos que transparentan tintes veladamente incestuosos. La primera mención que se hace del Dr. Moses y de su hija tiende una serie de puentes entre los temas y personajes relevantes de la novela. El primer y más evidente vínculo es la referencia recurrente a la habitación como refugio, el lugar en el que se resguardan los deseos y pensamientos más privados. La habitación como espacio de in-

fidelidades, violaciones o incestos, pero a la vez el lugar que se representa como espacio de reposo y sosiego en el que las ideas más sombrías se planifican y ejecutan. En ese apartado de la novela, el Dr. Moses despierta de un sueño erótico que tiene habitualmente y en el que, empleando un bisturí, obliga a un hombre a que le acaricie el pene. Cuando todavía se encuentra reflexionando sobre lo que ocurre en el sueño, el Dr. Moses roza los pezones de su hija, quien como único reproche murmura: "No hagas eso –dijo–. Es desagradable cuando estás dormida".[19] Parcialmente, al menos, algunas de las tragedias sobre las que escribe Julián Herbert son secretos de alcoba.

Como se indicó unas líneas atrás, el Dr. Moses es importante al interior del relato no sólo por lo peculiar de su relación con Shannon y por lo que oculta en el misterio de su habitación, sino porque es en él en quien las historias de los demás personajes convergen. El Dr. Moses y Guzmán comparten el mismo sueño vejatorio, aunque cada uno lo tiene desde una perspectiva diferente. Sin conocer a Moses y sin entender o encontrar una razón que justifique sus visiones oníricas, Guzmán sueña que es agredido por un doctor quien, empleando un bisturí como arma lo obliga a practicarle sexo oral. Acompañado por el Mayor, recorre la casa en la que son atacados del mismo modo en el que el Dr. Moses sueña que ataca a los hombres cuya descripción corresponde con la de Guzmán y el Mayor. Con pequeñas variantes, según el soñador, por medio de este fragmento onírico, los dos personajes resumen el universo sexual en esta novela. Las agresiones y la violencia parecen ser las únicas formas de relaciones posibles en el relato. Aunque el sueño es brutal, lo es en menor medida si se compara con otro episodio descarnado y cruel en el que participó el Dr. Moses en su juventud. En uno de sus viajes a México, el Dr. se va a la cama con una prostituta embarazada a quien, mientras acaricia el vientre, desea y planea cómo asesinarla para sacarle al bebé: "Rajarle la garganta

[19] J. Herbert, *Un mundo infiel*. México, Joaquín Mortiz, 2004, p. 58.

con el bisturí, cortarlo en trozos, arrancarle los genitales, estrellarle la cabeza contra el muro, hundir su rostro en la almohada hasta asfixiarlo".[20] Mientras tanto, la prostituta, quien acierta y se equivoca en el mismo juicio, opina que el Dr. Moses es impotente: "No se te para, ¿verdad?... Ésa es la bronca con ustedes: muy grandotes y guapos, pero no se les para".[21]

En el Dr. Moses también convergen la vida y la muerte del Mayor y de Ernie de la Cruz, un migrante que trabaja bajo las órdenes de Almanza y que en una de las jornadas laborales dos piezas de acero le arrancan tres dedos de la mano derecha, mientras que las ruedas de un tren le seccionan ambas piernas. El Mayor, con la esperanza de que lo puedan operar, que puedan reimplantarle los miembros perdidos, pide a otros empleados que busquen las piernas de Ernie. No obstante, Ernie será internado en el hospital en el que trabaja el Dr. Moses y se convertirá de esta manera en el candidato perfecto para probar un experimento: inyectar a un paciente una sustancia diseñada para ocasionar la muerte por éxtasis. La "droga extática",[22] como la había bautizado su inventor. El doctor planea proporcionar al paciente dolor, placer, lucidez y llevarlo así, finalmente, a la muerte. En ese sentido, el experimento de Moses, el efecto de la droga, sirve al autor para exponer la degradación de una sociedad en la que, incluso, las personas que deberían prestar un servicio a los desvalidos y enfermos, actúan sólo siguiendo sus patológicos intereses particulares, sin demostrar ni sentir ningún tipo de empatía hacia ellos. El doctor Moses conculca los principios básicos del juramento hipocrático. Es un médico que, con la carencia de escrúpulos que habitualmente se atribuye al régimen nazi, piensa que él debe practicar la eutanasia activa para librar de su dolor a los que sufren, para, de paso, librarse él mismo de los fantasmas que lo acosan. Se convierte en juez con potestad para

[20] *Ibid.*, p. 67.
[21] *Idem.*
[22] *Ibid.*, p. 63.

decidir sobre la vida de sus pacientes. Su falta de respeto a la vida humana, a su vez, lo convierte en un asesino. Su discurso en sus últimas manifestaciones fluye hacia la locura. Sus últimas palabras, ya en las aguas del delirio, sentado en un sillón de la sala de espera del hospital en el que trabaja, involucran sus fantasías sobre los pies: "los pies desnudos de su amada Shannon dejando manchas

húmedas sobre la duela de la cocina… en este momento tuvo una revelación: los pies eran los ángeles".[23] Y en la última vuelta del precipicio por el que se despeña su mente, esos pies se transfiguran: "Mientras, acompañados de un par de botas negras, los mocasines blancos volvían hacia él, hacia su dulce y lenta revelación del paraíso, Doc bajó la vista y le rogó a sus pies que abandonaran su disfraz y fueran nuevamente ángeles, y que volaran para él. Y ellos lo complacieron".[24]

Al compartir el sueño, Guzmán y Moses también manifiestan compartir una forma común de expresión del mundo, es decir, dan cuenta de una sociedad que ha terminado por ver como normales situaciones agresivas y violentas que formalmente se condenan en las manifestaciones públicas. Los dos se expresan sobre el sueño con las mismas palabras, palabras de perdedores. Moses afirma: "Te juro que algo me hicieron en esa casa, hija. Algo cabrón",[25] mientras las palabras de Guzmán son: "Deveras que algo me hicieron en esa casa, Ángela. Algo cabrón".[26] Lo fundamental es que aunque los dos se muestran perturbados por lo que experimentan durante el sueño, por lo que les sucede y por cómo actúan en él, ninguno reflexiona sobre el lado trágico y sádico de la escena y sobre los papeles que desempeñan los otros implicados. Ninguno piensa más que en sí mismo. El lector se queda con el dilema entre las manos de que no pueden ser ambos víctimas y ambos verdugos. También

[23] *Ibid.*, p. 174.
[24] *Idem.*
[25] *Ibid.*, p. 150.
[26] *Ibid.*, p. 9.

es importante señalar que, así como las palabras para expresar el sueño se repiten, otro tanto ocurre con las palabras que dan cuerpo a la amenaza del Dr. Moses contra Guzmán: "Tú tranquilo, no quiero matarte, nada más quiero hacerte llorar".[27] En este caso, la amenaza se desarrolla sin ninguna variación según el soñador, es idéntica. Planteada así, la frase le permite a Herbert reiterar que hay un hábito hacia el dolor, una complacencia y naturalización con el sufrimiento ajeno. Los personajes, y entendiéndolos a ellos tal vez como la representación de una parte de la sociedad mexicana en general, tan sólo se preocupan por su placer o por su propio sufrimiento. La solución del problema en el que no coinciden las perspectivas de los dos personajes que sin conocerse sueñan la misma pesadilla, no se resuelve en la novela, queda en la conciencia del lector como un dilema que tendrá una explicación más allá de las páginas finales de la obra.

Un mundo infiel es una obra construida a partir de coincidencias que se repiten puntualmente a lo largo de la novela. Los personajes tienen en común mucho más que las palabras con las que explican sus sueños o los secretos que guardan. Hay, también, una serie de detalles que, tal vez, pasan inadvertidos fácilmente y que, sin embargo, dan intensidad dramática y un sentido más definido al horror narrado al interior del relato. En su juventud, antes de migrar al norte y antes de trabajar bajo las órdenes del Mayor, Ernie conoció y tuvo relaciones sexuales con la misma prostituta que terminó siendo la mujer número treinta en la vida de Guzmán, Jacziri Yanet. "¿Qué habrá sido de la Jacziri Yanet, con lo buena que estaba, tan buscona y caliente, aunque fuera chiquilla?"[28] Una prostituta que, además, está embarazada, como también lo estaba la mujer con la que el Dr. Moses descubrió su deseo homicida. Asimismo, en el trance de su hospitalización, después de la mutilación de sus piernas, el joven Ernie recuerda que tiempo atrás le había sacado

[27] *Ibid.*, pp. 10 y 57.
[28] *Ibid.*, p. 51.

un ojo de una patada a otro hombre, sólo porque sí, sin avisar, por el deseo de violencia y por demostrar su fuerza. Lo curioso del recuerdo es que Herbert hace énfasis en el tipo de calzado que utiliza el joven: "Le sacó el ojo de una patada con la punta de una de sus botas grises".[29] El detalle, la precisión del tipo de calzado, se vuelve relevante en la medida en la que el lector se hace consciente de que cada una de estas referencias, aunque mínimas, señalan hacía el ritmo de la tragedia. También son grises las botas del policía que le saca a patadas un ojo al Mayor. Son grises las botas del hombre que desata la ira de Almanza y que sella, de esta manera, el destino de este personaje. Irónicamente, quien había ordenado a Ernie que no se sentara en la posición que ocupa en el vagón del ferrocarril, quien había ordenado que se buscaran las piernas de Ernie, termina pateado por unas botas similares a las que, en otro tiempo, portara el joven que ahora yace mutilado en un hospital. Ernie, convertido en guardia de seguridad, en matón, ataca con saña brutal a un joven rubio a quien acusaron falsamente de haber robado los estéreos de unos automóviles que se transportan en los trenes y que el Mayor y su equipo están encargados de vigilar. El hurto, sin embargo, lo han llevado a cabo los propios custodios de los equipos, Ernie entre ellos. Las coincidencias apuntan no sólo a la intercambiabilidad de los papeles de víctimas y verdugos, también señalan hacia la facilidad con la que los principios morales dejan de existir para cada personaje. Esas coincidencias convierten a los personajes en un personaje único, colectivo, a través del que se expresa todo el malestar de una sociedad gravemente enferma.

Hay, además, otra coincidencia que hermana este relato con la siguiente novela de Herbert. Se trata de la preocupación del autor por la identidad de los personajes y sus nombres. Casi al final del relato, en la habitación del hospital en la que se encuentra recluido Ernie, cuando el horror está a punto de mostrar su cara más siniestra, como sucede con la madre del protagonista de *Canción*

[29] *Ibid.*, p. 52.

de tumba, la acción se detiene para que el autor, en la voz del Dr. Moses, lleve a cabo una reflexión sobre el nombre y su sentido:

> Dr. Moses levantó la parte que pendía del extremo inferior de la cama y leyó su contenido en voz baja: "Ernesto de la Cruz, veintiséis años, ferroviario, accidente laboral, extremidades inferiores mutiladas [...]"
>
> –Ernest. Es un buen nombre el tuyo, ¿no te parece?... Es varonil. Es breve. Debes haberte sentido a gusto con él... Aunque, bueno: todos solemos sentirnos a gusto con nuestro nombre. Hay excepciones, claro. Pero lo más común es sentirse bien. Te acostumbras. Se requiere mucho esfuerzo, mucha vigilancia interior para que uno se sienta infeliz de ser lo que es. Llamarse de un modo u otro. Ser de cuál o tal lugar. Mirarse al espejo...[30]

En este fragmento el autor empieza a explorar una serie de reflexiones sobre la identidad ligada a los referentes onomásticos y sus distintas transformaciones que, como se explicó, tendrán mucho más espacio y oportunidad de análisis en *Canción de tumba*. Sin embargo, aquí el lector puede ver de qué manera Ernie, un personaje que a lo largo de toda la novela ha sido identificado con un apócope, es llamado por su nombre de pila completo para luego, tan sólo unos renglones más adelante, ver su identidad ajustada en función de quien lo llama. Es importante destacar que el personaje que lo nombra es el Dr. Moses, porque, justamente, Ernie tiene que existir para que Moses lleve a cabo su plan y para que sus fantasmas desaparezcan. El Dr. Moses le atribuye características concretas. La aparición del nombre completo en este punto del relato, además, tiene mayor intensidad ya que subraya una situación recurrente con los migrantes: ellos existen cuando son identificados y esto normalmente ocurre cuando son asesinados, el dato es relevante para la identificación de los cadáveres. En otras palabras: la existencia de Ernesto de la Cruz permite hacer más real el relato de su muerte.

[30] *Ibid.*, p. 171.

El esquema de *Un mundo infiel* es perfectamente circular, aunque no se pueda decir que las historias tengan, en el sentido más clásico, un final cerrado. No obstante, después de los puntos de encuentro entre los personajes, las frases recurrentes, las coincidencias en los detalles, Herbert concluye la obra de manera tal que sugiere que en el mundo de esa ficción se resume la vida cotidiana y que el microcosmos de *Un mundo infiel* hace parte de otros mundos infieles más grandes, más insensibles, todos iguales, pero en escalas diferentes. El último capítulo de la novela lleva por título "Un mundo infiel" y en él Herbert repasa el cúmulo de emociones y sucesos que han dado cuerpo al relato: la venganza de Plutarco Almanza, la eutanasia que practica el Dr. Moses en Ernie de la Cruz, la extraña familia política de Guzmán, el anuncio en la TV de la muerte de la invitada a la fiesta, la conversación de Guzmán y Ángela, y la última conversación entre Guzmán y los empleados en la que le preguntan por el par de piernas porque creen que hablan con el Mayor Almanza. Una conversación carente de sentido en la que los dos interlocutores únicamente están atentos a sí mismos, incapaces de ser sensibles a las necesidades de los otros. En ese sentido, el capítulo final reúne todos los temas previos, como el último movimiento de una sinfonía en el que se resume todo lo anterior y se eleva a definitivo. Más que infiel, es el de la novela un mundo anómico, un mundo absurdo en el que las casualidades llevan a los personajes a unas extrañas situaciones en las que unos, sin saber muy bien por qué, pierden la vida y otros, sin saber muy bien por qué, siguen viviendo.

Fines de la narrativa

La producción narrativa de Julián Herbert, por ahora, da cuenta de la exploración de una serie de temas y preocupaciones que manifiestan el interés por parte del autor sobre la tragedia y el terror de la vida cotidiana en México. Sin embargo, es importante señalar

que hay una explicable evolución en la forma en la que estas preocupaciones toman cuerpo en sus obras. Acaso el rasgo más explícito de esta evolución sea el que tiene que ver con el universo psicológico y emocional de los personajes de ambas novelas. De *Un mundo infiel* podría decirse que los personajes carecen de una psicología emocional creíble, lo que dificulta al lector comprender las motivaciones que impulsan los actos de aquéllos. Se percibe cierta gratuidad de las escenas violentas y una complacencia distante, displicente, en sus descripciones. Aunque la novela, justamente, pretende relatar ese horror, resulta difícil entender la intensidad y los matices de los dramas cotidianos, especialmente cuando éstos son relatados sin argumento que los explique o los justifique. Entre tanto, el gran mérito que tiene *Canción de tumba*, radica en la sensibilidad que transmiten sus personajes, en su riqueza emocional, en su conmovedora vulnerabilidad, en la sinceridad de su indefensión. En esta novela Herbert logra abordar los mismos temas complejos, sensibles y trágicos, pero dotados de un espíritu de humanidad, de comprensión y compasión del que carecen los personajes de su primera novela. Para el lector es más sencillo establecer un vínculo con el universo de emociones en el que transcurren los eventos narrados en esta obra. El autor consigue que los problemas familiares trasciendan el ámbito privado y sirvan de telón de fondo para la representación de la compleja vida mexicana actual. La violencia, las migraciones laborales o sociales de toda índole, la prostitución, la exclusión, la necesidad de la aceptación, la familia, el machismo, se reproducen con virtuosismo convincente en este texto.

Los contenidos son siempre una guía adecuada para comprender las obras. Pero la virtud del material narrativo depende de una organización retórica a la que en la ficción de Julián Herbert se hace depender de forma eminente del espacio y del tiempo. El tiempo histórico en el que viven los personajes y los lugares en los que habitan son determinantes en ambas obras. *Un mundo infiel* destila en un día los acontecimientos de varios años y los reúne en

varios espacios diferentes en el norte de México. *Canción de tumba* condensa en el hospital de Satillo donde agoniza una mujer las experiencias de su familia a través del relato de uno de sus hijos. Los espacios del texto se adjudican a varios lugares de México, a Alemania y a Cuba. En la filosofía de Kant, el espacio y el tiempo son intuiciones puras, no son objetos pasibles de conocimiento mediante la experiencia, pero son el fundamento de todo conocimiento empírico. El espacio y el tiempo son la base sobre la que se erige en las obras de Julián Herbert el edificio que ordena la funcionalidad retórica de la obra, su credibilidad, su posibilidad histórica, su finalidad. En *Un mundo infiel* es un día el punto en el que convergen los tiempos del pasado de cada protagonista y es el mismo día en el que los diferentes espacios, incluidos los oníricos, se coordinan entre ellos para mostrar su implicación recíproca. En *Canción de tumba* es el breve periodo de tiempo que el autor pasa en el lugar en el que agoniza su madre, lo que ordena las experiencias y los lugares del pasado. Como se ve, la finalidad retórica de ambas obras se organiza para que la realidad que fue pasado, reconstruida en sus espacios y en sus tiempos, reunida en lugares y momentos que permitan privilegiar su estructura trágica, apunte a una intensidad del sentido trágico al que se llega mediante una cuidada disposición de todos los recursos mencionados.

“Soy el francotirador de mis sueños”. Entrevista a Julián Herbert[1]

Armando Octavio Velázquez Soto
Universidad Nacional Autónoma de México

AOVS: *Las categorías genéricas, las distinciones artísticas y las nociones tradicionales de autoría resultan limitadas al tratarse de tu obra. Aunque* Álbum Iscariote *(2013) se presenta como un poemario,* La casa del dolor ajeno *(2015) como una crónica y* Tratado sobre la infidelidad *(2010) como un libro de cuentos en coautoría (por mencionar sólo tres obras), lo cierto es que al leerlas se hace evidente el fracaso de las clasificaciones. Al ser un autor que crea, mezcla y subvierte diversos géneros, medios, disciplinas y tradiciones, ¿de qué manera consideras que los premios, becas y apoyos se ven condicionados por los límites entre prácticas artísticas? ¿Cuál es el tipo de obras contemporáneas que te interesan?*

JH: Tengo la impresión de que el condicionamiento del que hablas (en premios, becas y apoyos) es cada vez menor y depende, sobre todo, de una institución huidiza y en ocasiones más nefasta que las políticas culturales: los jurados. Quiero decir, es imposible que se creen tantas categorías y subcategorías disciplinarias como demandan los distintos ejercicios actuales no solamente de la producción literaria, sino en general de las artes; pero creo que el Estado mexicano —y muchas otras instancias nacionales y extranjeras— han procurado flexibilizar sus normas para adaptarlas al fenómeno pragmático de la producción artística. No es algo que debamos agradecerles: es su responsabilidad aproximar el universo de lo legal al universo de lo real, y no lo hacen por bienintencionados sino para ejercer mayor control político sobre la producción

[1] Entrevista realizada gracias al apoyo de la DGAPA al Proyecto PAPIIT IN402415 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)”.

estética. Pero no está de más reconocer este fenómeno desde una perspectiva pragmática. Para mí el problema principal de estas adaptaciones del campo literario sucede en ese segundo paso que es la selección de jurados, porque se supone que éstos deben ser artistas expertos y reconocidos en la disciplina en cuestión. Y muchos de estos especialistas son harto conservadores: poetas espléndidos como Francisco Hernández que al mismo tiempo se declaran incapaces de aceptar la existencia de un corpus denominado poesía conceptual, o bien gremialistas al estilo de Mario Bojórquez para quienes lo importante es la consolidación de un grupo de choque intelectual, a su servicio, basado en unas cuantas vaguedades retóricas. Los peores son los que aplican a pie juntillas las bases de una convocatoria, sin ningún criterio o con criterios perversos: sé de un jurado que descalificó al ganador de un concurso (aclaro que no estoy hablando de mí) con el argumento de que su libro no era inédito porque alguien había mencionado su título en Facebook. Eso no es ser honesto: eso es ser un mal bicho que se mete a Internet a rastrear en redes sociales cualquier indicio que permita desacreditar un buen libro de poemas desde un marco autoritario; eso es usar las normas para beneficio de la mediocridad.

Contra lo que algunos piensan, no soy enemigo de la tradición: soy un *nerd* y un tradicionalista. Mis intereses principales son la filosofía estética clásica, la escansión del verso, la narratología, la poética cognitiva, las reflexiones de Eliot en torno a la poesía romántica inglesa… Pero creo que abordar esos aspectos de la cultura de manera solemne los petrifica, les impide desenvolverse. Por eso me obsesionan también el humor, la cultura popular y la cultura de masas, la experimentación formal, la interdisciplina, el lenguaje de programación, la poesía concreta, la videopoesía (que posee una métrica: múltiplos de 8, 15 o 12 fotogramas por segundo), la autoficción, la novela de no-ficción, la crónica intergenérica (que se remonta a Tucídides y Tito Livio), la escritura ideográfica… A riesgo de repetirme, diré que mi sentimiento de lo literario no es

vanguardista sino vagamente medieval: me anima la literatura en tanto que proceso pragmático en vías de consolidación de sus formas y retóricas.

¿A dónde voy con esto?... Las obras contemporáneas que me interesan son de muy diversa índole. Algunas parecen tradicionales aunque yo creo que no lo son, por ejemplo las novelas de Yuri Herrera, Antonio Ortuño y Emiliano Monge, los cuentos de Federico Falco o los ensayos de Luis Vicente de Aguinaga. Otras son evidentemente rupturistas, como los libros de Álvaro Enrigue, Guadalupe Nettel, Alejandra Costamagna, Mario Bellatin, Valeria Luiselli, Álvaro Bisama, Rita Indiana o Verónica Gerber. Entre los poetas mexicanos, siento simpatía por Luis Felipe Fabre, Ángel Ortuño y León Plascencia Ñol, y por un montón de los nacidos en los 80: Luis Eduardo García, Sergio Ernesto Ríos, Sara Uribe, Inti García Santamaría, Iveth Luna... Pero últimamente leo también con mucho interés a Aurelio Asiain, Malva Flores, Tedi López Mills y Pura López Colomé. Me encantan otros latinoamericanos no necesariamente obsesionados con la experimentación, como Germán Carrasco y Leonardo Sanhueza y Norge Espinosa y Mayra Santos-Febres y Natasha Tiniacos. Ya sé: no estás pidiéndome un catálogo. Lo que intento decir es que me interesan algunos libros y autores contemporáneos de manera específica, y no necesariamente una tipología literaria. Al menos no con la intensidad con la que eso me importaba hace 10 o 15 años. Entre otras razones, porque ganamos la guerra. Y aquí se impone una digresión.

En el año 2000, Jorge Fernández Granados obtuvo el Premio Aguascalientes con un libro extraordinario y sumamente conservador: *Los hábitos de la ceniza*. Poco antes de eso, José Eugenio Sánchez recibió un accésit del Premio Loewe y publicó en España *Physical Graffiti*. Cuando el libro de Chepe apareció, la lectura despectiva habitual decretó: “esos son chistoretes, no poemas”, algo de lo que también se nos acusó en su momento a Luis Felipe Fabre y a mí. Para mí el asunto estaba zanjado: yo quería que la poesía mexi-

cana se pareciera un poco más a la de José Eugenio y bastante menos a la de Fernández Granados (aunque ambos libros me gustan). Había una pelea que dar frente a cierto autoritarismo formal de la literatura mexicana, sobre todo después de la muerte de Octavio Paz. Había que poner a circular un montón de ideas y de literaturas en el contexto de las letras mexicanas. Había que "deschilanguizar" el discurso estético dominante, sacarlo de Coyoacán y la Condesa para que se oreara. Había que reírse un poco de los trajes blancos y el estilo oratorio de Efraín Bartolomé y reivindicar en su lugar la glosolalia de Ricardo Castillo. Mantener abiertas ventanas que muchos poetas mediocres nacidos en los cincuenta querían cerrar. Abrir otras. Reconectarnos, aunque fuera a bofetadas, con los poetas y críticos nacidos a principios de los sesenta. Darle la vuelta a *Vuelta* y refundar nuestro marco cultural desde la periferia. Creo que logramos lo que queríamos. No como "grupo", porque nunca fuimos un "grupo". Tampoco lo hicimos con discursos de poder, como han pretendido hacerlo ingenuos perversos tipo Alí Calderón y sus secuaces o buenos escritores sin audacia crítica como Rogelio Guedea. Lo hicimos con trabajo, anarquismo y neurosis: cuestionándonos los enfoques del ensayo y la crítica, leyendo y antologando poesía hispanoamericana, escribiendo libros que rompieran los prejuicios del género literario, convirtiéndonos en editores y maestros, faltándole al respeto a nuestros mayores, fundando proyectos colectivos de agitación política y estética.

Si me lo hubieras preguntado hace 10 años, te habría dicho que el tipo de obras que prefiero son las más radicales, rupturistas, intergenéricas, interdisciplinarias y subversivas. En este momento soy más pragmático: me gustan las obras y los autores que van gustándome día a día; me da prurito tener una filiación. Entre otras razones, porque me convertí en eso que el campo literario llama "un autor reconocido" (de otro modo no estaríamos conversando dentro de una entrevista para un libro de ensayos académicos sobre mi obra), y eso me da miedo: convertirme en uno más de los tira-netas de la literatura mexicana de los que vengo huyendo.

AOVS: *Una constante en tu obra son las referencias a las culturas popular y de masas, las cuales se entretejen intertextualmente con elementos sumamente eruditos; sin duda esto se inscribe en un cuestionamiento más amplio a la falsa oposición entre alta y baja cultura y a las prácticas que se desprenden de ella. Desde los diversos ámbitos en los que te desarrollas, como autor, crítico y promotor cultural (sólo menciono unos cuantos), ¿qué piensas de la pervivencia de esta oposición en la literatura mexicana? ¿En qué medida la defensa de ciertos "valores cultos" incide en las prácticas del campo cultural? ¿Es posible que referir a la cultura de masas se transforme de una transgresión en la afirmación de ciertos valores del mercado?*

JH: Se dice, y con razón, que muchos de los valores literarios que afirman las nuevas generaciones en México ya estaban ahí desde hace tiempo. Lo que no se admite es su carácter periférico. Te doy un ejemplo: Gerardo Deniz es un poeta celebradísimo, pero todavía no conozco antologador (ni siquiera Fernando Fernández en su reciente volumen para el FCE) que haya seleccionado un poema suyo extraordinario titulado "Lijas"; es acerca de un anuncio espectacular que publicita las lijas técnicas Fandeli. Claro que es más sencillo antologar "Aguascalientes" o "Sambernardo", dos clásicos, que este poema extraño donde las lijas se convierten en peces y mensajes subliminales y el único dilema filosófico de tales trasmutaciones es vender o no vender —lijas, lijas, o poemas—. No creo que mi opinión sobre la reticencia de los cultistas frente al pop sea relevante: el pop forma parte del himno y la estatuaria del siglo XXI, y eso no podrá impedirlo ni don Ramón Menéndez Pidal regresado de la tumba. En todo caso, me interesaría insistir en que existe una falacia instrumental que ha abonado históricamente al rechazo de las culturas popular y de masas por parte de algunos actores de la cultura literaria mexicana: la falsa distinción entre "cultismo" y "coloquialismo". A finales de los sesenta, José Carlos Becerra escribió un poema muy culto cuyo título es "Batman". El poema supuestamente coloquial titulado "Algo sobre la muerte del

mayor Sabines" está escrito en sonetos. *Ladera este* de Octavio Paz es un libro más cercano a William Carlos Williams (y por lo tanto a un imagismo recalcitrantemente referencial) que a la tradición poética francesa —menos "coloquial"—. Y, pese a la referencia a la cinta de Walt Disney en su título, *El aprendiz de brujo* de Sergio Mondragón no ofrece prácticamente nada de estética pop; es más bien tradicionalista en su discurso. La falacia se origina en la ilusión crítica de que el campo de la referencialidad y el campo de la estructura semiótica son una y la misma cosa. No es así. Prácticamente todos los poemas "cultistas" contienen referencias "coloquiales" —conscientes o inconscientes—. El problema, creo, es más profundo: se confunde el uso de referentes pop con el uso de las estructuras simbólicas del pop. Es un problema estético complejo que no puedo desarrollar en una entrevista —entre otras razones, porque llevo 25 años intentando desentrañarlo en prácticamente todo lo que escribo—, pero que tal vez podría ejemplificar describiendo el proceso de conformación de uno de mis libros. A principios del año 2000 me obsesioné con dos ideas relacionadas con un mismo nombre: el del Khan Kubla. Por una parte, leí y releí el fragmento de poema de Coleridge y medité mucho en torno a la idea de *interrupción*: la anécdota según la cual el poema yace grandiosamente inacabado debido a la irrupción de una visita indeseable en la casa de campo del poeta. Por otra, descubrí que una de las primeras estructuras de lo que conocemos como Internet se llamó *Xanadu*, igual que la ciudad descrita en el poema de Coleridge —y en algún hermoso ensayo de Borges que medita a su vez acerca del eterno retorno como una cualidad retórica especialmente perceptible para ciertos artistas—. Internet es, desde el punto de vista de la composición lírica tradicional, una metáfora de la *interrupción*: el lenguaje en estado de esquizofrenia límpida irrumpiendo en tu mente y en tu hogar con la majestad de un racimo de voces, de una ciudad soñada, de una pesadilla de la información. Utilicé esa metáfora como el método rector de composición de *Kubla Khan* (2005), un libro de poemas que incluye una versión satírica del

soneto "Amor constante más allá de la muerte" de Quevedo titulada "MacDonald's", y un poema donde un príncipe es echado de una fiesta de disfraces con un vaso desechable en la mano, y una sátira de la poesía del silencio narrada desde el punto de vista de un viaje de hongos alucinógenos donde se pone especial énfasis en el dinero… Lo que intento decir con este ejemplo es que mi interés no es necesariamente lo pop o lo culto; mi verdadero tema es la impureza.

Lo que llamas "la defensa de ciertos valores cultos" no es para mí, en la mayor parte de los casos, más que un síntoma de ignorancia y/o de conservadurismo de puta arrepentida. Cualquier poeta serio —déjame mencionar a dos poetas mexicanos que admiro muchísimo: José Luis Rivas y David Huerta— es en el fondo un mestizo, alguien que ha sabido domesticar al mismo tiempo la tradición y la voz de la calle. Un poeta sin oreja para lo culto y lo popular está muerto, y esa lección no la aprende uno nada más del mundo contemporáneo: la aprende también de Góngora y Quevedo y Fernando de Herrera y Garcilaso y san Juan de la Cruz; la aprende de Wordsworth y Coleridge y Nerval y Baudelaire. Y la aprende, claro, de José Alfredo Jiménez y Roger Waters y Bob Dylan. Lo que pasa es que hay un síndrome de inferioridad en muchos poetas mexicanos que se educaron escuchando rock o son o cumbia o bolero o —peor para ellos— baladitas, pero después de haber cumplido cierta edad escuchan música clásica, algo de jazz si acaso, y fingen que leían a Mallarmé desde quinto de primaria. Yo no: yo empecé a leer poesía francesa a los 20, pero descubrí el surrealismo a los ocho años gracias a la lírica de la música norteña. Desde mi punto de vista, la relación que un poeta tiene con la música es fundamental para su escritura, y la mente de un poeta empieza a fraguarse por ahí de lo cinco años y entra en uso a los 15, aunque casi siempre tarda dos o tres décadas más en consolidarse.

El tema, para mí, tiene menos que ver con el proceso real que moldea la mente de un artista y mucho más que ver con una fantasía de clase media donde se supone que todos los niños que ahora

son intelectuales escuchaban a Bruckner desde la cuna en lugar de ser apaleados por los *bullyies* de su salón. Afortunadamente, yo tomé la precaución de nacer en provincia y en el lumpen: me apalearon por décadas y escuché cumbias y aprendí a bailar más o menos bien (lo que sirve para ligar chicas guapísimas pero también para contar pies silábicos) muchos años antes de conocer a Anton Bruckner —cuya música, dicho sea de paso, me fascina.

AOVS: *El reconocimiento de tu obra dentro del campo literario mexicano comenzó en la poesía; a pesar de que ya habías publicado una novela y varios libros de cuentos (dos de ellos premiados), sin duda es hasta* Canción de tumba *(2011) que la vertiente narrativa de tu obra adquiere otra dimensión al atraer un mayor número de lectores y situarte dentro del campo más amplio de la narrativa hispanoamericana. ¿Qué implicaciones ha tenido esto en tu actividad creadora y en qué medida piensas que esta novela ha hecho que tus relatos previos sean leídos de forma distinta?*

JH: Creo que es un tema amplio sobre el que no puedo opinar con muchas luces. Primero: *Canción de tumba* no es un libro que yo ideé sino que se me atravesó. Yo no planeé escribir una novela autobiográfica, tampoco quería que mi madre muriera de leucemia… Y, al mismo tiempo, al empezar a escribir ese libro me di cuenta de que llevaba entrenando para hacerlo desde la adolescencia. *Canción de tumba* me permitió decir lo que pienso no sobre mí sino sobre la técnica narrativa. Obviamente es un relato del que no voy a escaparme nunca. Sin embargo, hay un aspecto suyo que no se distingue mucho del resto de mis libros: procuro trabajar cada proyecto escuchando los materiales, jazzeando un poco hacia afuera de las formas tradicionales, pero con un conocimiento preciso de los límites entre géneros —perdón si al decir esto decepciono a alguien, pero yo no soy ninguna fuerza de la naturaleza—: soy un escritor forjado en el oficio, un gordo de escritorio, y siempre he invertido más vida en leer a Genette o en corregir un párrafo que en seducir a una muchacha.

Dicho esto, no creo que la lectura de *Canción de tumba* afecte demasiado en términos cualitativos la lectura de cualquier otro de mis libros (anteriores o posteriores), salvo quizá entre un rango de lectores cuya opinión —perdón por decirlo así— me interesa poco. Yo escribo literatura, no libros de tanatología. Lo que sí ha cambiado son las oportunidades de divulgación de mis libros (antes vendía tal vez un ciento de ejemplares, ahora puedo llegar a algunos miles), pero creo que la recepción de éstos sigue siendo igual de azarosa que antes. Te doy un par de ejemplos. Ahora (2016) que se reeditó en España mi primera novela (*Un mundo infiel*), algunos lectores medio enemigos de *Canción de tumba*, entre ellos el escritor Alberto Olmos, saludaron la edición de Malpaso como una novela de más garra, más gimnástica y menos llorona en su prosa que la novela con la que gané el Premio Jaén. Lo raro es que el mismo libro tuvo en su momento (2004) una recepción bastante tibia en México, por no decir que adversa. Una de las cosas en las que insisten algunas reseñas españolas es que *Un mundo infiel* se adelantó varios años a un tono narrativo que ahora es predominante en la literatura mexicana y que todo mundo celebra —y que a mí la verdad ya no me interesa—. En contrapartida, cuando apareció *La casa del dolor ajeno*, en 2015, creo que conseguí llegar a un grupo de lectores más intelectuales, muy hechos a la práctica del ensayo y la investigación académica. Es una base lectora más reducida, sí, pero cuya argumentación a propósito de mi crónica me ha resultado deliciosa, y yo no escribo para vender más libros; escribo —entre otras cosas— para tener mejores discusiones. Quiero mucho a todos mis libros, pero todos son hijos de distintas madres; tienen un aire de familia, claro, pero uno de mis mayores intereses cuando estoy escribiendo es no repetirme. Porque si no me aburro, y yo escribo también —entre otras cosas— para no aburrirme: mi oficio me parece uno de los más divertidos y emocionantes del mundo.

AOVS: *Tanto en los relatos como en buena parte de tu poesía los elementos autobiográficos son importantes; no obstante, es en* Canción de tumba *donde los aspectos vivenciales cobran una relevancia mayor, de tal manera que muchas reseñas y textos críticos leen esta novela como una autobiografía, valorándola positivamente por la "sinceridad" del autor. Este tipo de lectura "desde los hechos" también se hace de otras de tus obras. ¿Cómo condiciona esta lectura biográfica la recepción de tu trabajo? ¿Consideras esta forma de aproximación positiva?*

JH: Me colocas frente a una tentación que no quiero: indicar cuál debería ser la forma "correcta" de leer lo que escribo. Para mí no hay una forma correcta o —para usar tu expresión— "positiva" de leerme; soy partidario de esa idea bloomiana que establece que uno lee mejor en la medida en que se equivoca al interpretar las intenciones del autor. Por supuesto que me irritan algunas de esas lecturas, otras me divierten y otras más me halagan y sorprenden muchísimo. Nunca me he considerado un tipo particularmente sincero, sin embargo mi ex mujer y mi novia piensan que lo soy. Esto me hace preguntarme: ¿escribí una novela que algunos lectores valoran por su "sinceridad" porque ese valor se halla en el fondo de mi psique, o he procurado convertirme en un hombre "sincero" para honrar la retórica de *Canción de tumba*?... Yo sé que suena a autoironía (y por supuesto que lo es), pero tampoco me parece una pregunta menor. Escribir es una condena, y quizá no todos los novelistas la vivan como tal, pero no conozco a un solo poeta que no lo perciba así.

Dicho esto, diré también lo obvio: el *rush* que me lleva a escribir es la experiencia de la forma literaria, no la visita católica al confesionario. Mi catolicismo es ateo de segunda generación, marxista de tercera generación y marcusiano por temperamento; o sea que bastante acotado. Me interesan más el arrepentimiento —un proceso metafísico hebraico y protestante— y el examen de conciencia —que es un experimento narrativo e intelectual— que

la culpa. De ahí que las lecturas "biográficas" de lo que escribo me interesen sólo en función de su pertenencia a una tradición literaria, no en función de su pertenencia a algo tan banal y mundano como "mi vida".

Si me permites el exceso de confianza, diré que creo que hay en mi escritura una influencia espiritual —no estilística: espiritual— que casi nadie nota y que para mí es obvia: la de David Foster Wallace. Por supuesto que no hay nada que ver entre su prosa y la mía; a él le interesaba la dilación y yo soy un hemingwayiano confeso. Pero a David le importaba la tensión entre la parafernalia conceptual de los discursos posmodernos y el viejo mundo tolstoiano de lo humano y la fe y la trascendencia, le importaba el amor, le importaba que los poderes autorreferenciales del lenguaje no sucumbieran al nihilismo y el cinismo… Y en todo eso coincido con él, ésa es la gran lección —antes filosófica que literaria— que procuro honrar de él cuando escribo. Alguna vez quise tatuarme en el brazo izquierdo esa obviedad que extrajo David del budismo: "Esto es agua". No lo hice porque me di cuenta a tiempo de que la frase se había petrificado casi un minuto antes de volverse popular. Ahora, en cambio, estoy a punto de tatuarme una frase mía que quizá le habría hecho gracia a David —tan fan como era del cine y de la tele: "Huye del lenguaje zombi". Leer "desde los hechos" o leer "desde las estrategias del lenguaje" puede ser igualmente peligroso: depende, creo, del grado de zombificación con el que practicamos la lectura. Cada mente lectora tiene su propio tejido muerto, su propio nivel de zombificación, y para mí la lectura verdadera consiste en romper esos esquemas descompuestos: leer desde un lugar que te permita ver que la poesía de Gabriela Mistral es más nueva y poderosa que la de Pablo Neruda, por ejemplo. Yo no puedo elegir cómo otros lectores podrían sentirse condicionados o no por mi escritura previa, pero puedo elegir no condicionarme a mí mismo como autor en función de mi escritura previa. Por eso, entre otras razones, últimamente procuro escribir más rápido y publicar más lento y he abandonado casi la escritura en verso.

AOVS: *A partir de los datos autobiográficos has construido un "Julián Herbert" que oscila entre el autor y el personaje; la complejidad de esta "figura" (pienso en una serie de máscaras) se debe en gran medida a que no sólo surge y atraviesa tu obra literaria, también aparece en los tuits, ensayos y polémicas en las que participas. ¿En qué medida este "Julián Herbert" es un artificio de ficción? ¿Qué de esas máscaras ha desbordado la textualidad hacia este plano de lo real?*

JH: ¿Desde dónde podría contestar a eso?... Me refiero a que, ¿por qué razón sería más o menos real y confiable el "Julián Herbert" que contesta entrevistas que el que escribe tuits?... Me queda claro, si acaso, que se trata de dos personajes más o menos distintos. Lo digo en broma, pero creo que es algo serio; voy a intentar describirlo como proceso, tal y como yo lo he experimentado (o como recuerdo haberlo experimentado), corriendo por supuesto el riesgo de estar mistificando.

Mi primera aproximación a lo autobiográfico en tanto que materia prima para hacer literatura se da de manera ingenua en la poesía. Proviene de una veta romántica inglesa vagamente antieliotiana (Eliot, cualquiera lo sabe, es mi poeta de cabecera) y obedece, más que a una preferencia mía, a una reacción frente a la poesía minimalista, purista y del silencio que predominaba entre los poetas mexicanos de mi generación cuando éramos jóvenes. Casi desde el principio (desde un poema titulado "Autorretrato a los 27") me di cuenta de que ese tono de escritura era altamente parodiable, y se me ocurrió trabajar en dos sentidos: por un lado, trabajar la autoparodia como una forma de antipoesía; de eso se trata *Kubla Khan* (2005). Por otra, parodiar el *pathos* de primera persona de la tradición clásica (empecé con Ovidio y el libro de Job en un libro de 2003 que titulé *La resistencia*) mezclándolo con experiencias autobiográficas para generar ficciones críticas transhistóricas. Aquí sí utilicé todo el bagaje eliotiano de mi formación juvenil, y he seguido utilizándolo durante tres lustros;

aparece por ejemplo en poemas más o menos recientes como "Aníbal Superstar", "Autorretrato a los 41", "Oscura", "Poemas" o "Los sueños donde muero son los mejores que he tenido".

Luego me alejé un poco de estas prácticas para confrontar la que ha sido mi mayor dificultad retórica: el manejo de la tercera persona tradicional en textos que funcionen como una obra abierta. Es el aspecto literario del que tengo menos dominio (y quizá el que menos me divierte), por eso no hablaré demasiado al respecto: su vertiente más disciplinada es mi novela *Un mundo infiel* (2004). El caso es que volví al problema de lo autobiográfico en un libro de cuentos de 2006, *Cocaína (Manual de usuario)*. En esa ocasión, mi interés formal —uno que los críticos no registran, pero del que estoy particularmente orgulloso— era disociar la voz narrativa (autobiográfica) de los eventos (antibiográficos); quiero decir: la voz de primera persona que predomina en los cuentos de *Cocaína* es lo más parecido a "mi voz" en un sentido coloquial y privado, y atiende a una circunstancia general autobiográfica (mi adicción a la cocaína durante el periodo en el que el libro fue escrito), pero prácticamente ninguna de las anécdotas me sucedió en —diría mi amigo Alberto Chimal— este plano de la realidad: se trata de fabulaciones, invenciones, maquinaciones totalmente fantasiosas y paranoicas —y ese travestismo lo deja entrever, según yo, "Sentado en Baker Street", el primer texto del libro.

Estaba en ese proceso, el de la exploración de las posibilidades paródicas de la autoficción, cuando mi madre enfermó de leucemia en 2008. Como he explicado muchas veces —y como creo que el libro explica también, aunque confusamente (pero no creo que sea posible tener experiencias estéticas relevantes que no sean un poco confusas)—, yo empecé a escribir una especie de documento privado, un testimonio dirigido a Mónica, mi ex mujer, donde intentaba explicarle por qué era tan profundo mi rencor hacia mi madre moribunda. Rescato de ese primer borrador esto: más que el melodrama, un interés personal por el autoanálisis y la exploración de los malos sentimientos como parte de lo humano, un poco

a la manera de Mann y de mis héroes de la Generación Perdida: Fitzgerald y Hemingway. Lo que vino después es mucho más complicado y no quiero detenerme demasiado en ello, en parte porque la crítica ha abundado ya sobre el tema: de pronto me preocupé por las relaciones entre mi proceso de escritura y la estética del *reality show* televisivo, intenté desarrollar una lectura de mi proceso escritural donde metaficción y autoficción compitieran, traté de ser fiel a la creación de un personaje literario (el de Guadalupe Chávez) utilizando técnicas de índole periodística… Es así: de pronto me di cuenta de que había pasado toda mi vida sentado sobre una buena historia, una historia con cualidades para ser una novela; ahora lo que tenía que hacer era estar, como artesano, a la altura de esa historia. Más de la mitad de las malas historias que leemos o vemos filmadas se deben a que les faltó un artesano que estuviera a la altura. Ahí me di cuenta que el personaje (o mejor: el *dispositivo literario*) llamado "Julián Herbert" sólo funcionaría si, además de ejercer el discurso de la memoria, era capaz de explicar —desde el punto de vista de la metaficción— en qué consiste su trabajo.

Muchos lectores no lo notan, pero la razón por la que algunos aprecian la "sinceridad" del narrador de *Canción de tumba* no se debe tanto al tono confesional en torno a lo anecdótico, sino a que el narrador confiesa muchas veces estar utilizando tal o cual truco narrativo. Para mí, el sistema autocrítico y autoparódico de la novela es también su sistema sentimental —y, en última instancia, su sistema nervioso—. Por eso, de todos los lectores, los únicos que me irritan a veces son los que se quejan de las digresiones del relato, de los pasajes en Berlín y La Habana: para mí son lectores débiles que no entendieron un carajo, que no saben salir a jugar fuera de la zona de seguridad que les obsequió la novela realista francesa, ese tipo de lector bebé que cree que la primera parte del *Quijote* (que no ha leído) es imperfecta y que el relato debe ser una mamila sólida, unitaria, tibiecita, que lo arrulle por las noches. Yo no: a mí me gusta más la primera parte del *Quijote* que la segunda. Por la misma razón que prefiero a The Clash que a The Beatles.

Luego está el tema del *dispositivo literario* "Julián Herbert" y su relación con las redes sociales, las polémicas literarias y el usufructo de otros relatos. Para empezar, mi escritura en Twitter no depende nada más de la prosa en sí, sino que está a merced de mi temperamento adictivo: escribo "tuits" con la misma compulsión con que en otras épocas he aspirado rayas de cocaína. Es un tema que no puedo precisar del todo porque estoy inmerso en él. Se me ocurren unas cuantas fantasías: por ejemplo, todo mundo aspira a constituirse en un avatar de sí mismo dentro de las redes sociales, y mi ventaja es que una versión de ese personaje mío ya existía antes de que abriera mi cuenta de Facebook o Twitter; tengo la ventaja de haber llegado tarde a esos territorios de la textualidad. Por otro lado, parte de la estilística de mi avatar en redes sociales consiste en la fidelidad al texto: no uso teléfonos inteligentes, de modo que no comparto —salvo poquísimas ocasiones— imágenes; mi discurso estético en redes sociales es casi opuesto a mi discurso en, pongo por caso, *Álbum Iscariote* (2013), mi último libro de poemas: mientras que en el libro privilegio el uso de fotografías, ideogramas y dibujos, en Twitter y Facebook (donde se supone que la normalización del lenguaje incluye imágenes) me limito casi exclusivamente a la confección de textos epigramáticos de menos de 140 caracteres. Lo que más me interesa de las posibilidades semióticas que nos ofrecen las distintas identidades ficticio-reales de las que participamos en el siglo XXI es la contradicción. O mejor: el oxímoron.

El universo de lo que la modernidad conoció como "identidad" está agrietándose, y la mejor manera de notarlo no es de índole sociológica sino retórica: es mucho más fácil que mi hijo de siete años entienda hoy el sentido épico del concepto "avatar" en tradiciones literarias como la india o la nórdica o la azteca de lo que fue para mí este aprendizaje cuando cursaba la primaria. Algunos, quizá los menos avezados, piensan que este agujero de gusano cultural que pone en entredicho el *yo* es un cataclismo; para mí se trata de una cosa que regresa: un aspecto de la tradición narrativa con

el que me siento cómodo. La literatura, y el arte en general, se trata sólo de esto: cosas que regresan. Cuando algo sucede, sucede y ya; a eso se le llama tiempo. Pero cuando algo sucede y luego vuelve a suceder, mejor aún: vuelve a suceder de una manera distinta, adquiere un ritmo, una forma, una posibilidad de regulación; a eso se le llama arte. No existe nada en el arte que no sea una cosa que regresa, y eso incluye la oscilación entre el autor y el personaje. Para mí, el *dispositivo narrativo* "Julián Herbert" es un ente mucho más interesante que yo. Salvo que ahora lo llamamos (mi hijo Leonardo y yo) El Abuelito Hulk.

AOVS: *Los lugares desde donde se enuncia la literatura de nuestro país se han multiplicado hacia el interior y también se han creado otros fuera de México; en este último caso, muchos autores viven, trabajan y escriben desde Estados Unidos (principalmente). ¿Cómo consideras que esta "legión extranjera" modifica las dinámicas del campo cultural mexicano? ¿Qué nuevas prácticas pueden desprenderse del desplazamiento de los autores, además de la internacionalización de sus obras y la multiplicación de los circuitos de circulación editorial?*

JH: Primero: me parece un despropósito hablar de la literatura mexicana de la diáspora y de su presencia en Estados Unidos y separarla de estos otros dos componentes: uno, la literatura hispanoamericana-gringa; y dos, la academia gringa enfocada en los estudios culturales. Por supuesto que hay escritores de lengua española que viven en Estados Unidos y no se dedican a la academia (Álvaro Enrigue, Valeria Luiselli), pero son los menos. En este sentido, obras como la de Edmundo Paz Soldán, Yuri Herrera, Cristina Rivera Garza, Liliana Colanzi, Rafael Acosta u Horacio Castellanos Moya, pongo por caso, participan de un eje trasnacional que no sólo influye en su circulación, sino también en su estilística y sus temas; dudo que puedas sostener un discurso frente a la academia sin que parte de él permeé la técnica literaria de tu escritura

de creación. Me parece ocioso hablar de la literatura mexicana en Estados Unidos; yo hablaría en todo caso de la literatura en lengua española que se escribe desde Estados Unidos.

¿Es esta condición "positiva" para la literatura en nuestra lengua?... Visto en abstracto, a mí me parece positivo —en mi calidad de lector— cualquier cambio, cualquier sacudida literaria. Pero no creo que la literatura en lengua española vaya a volverse mejor porque se escriba específicamente desde Estados Unidos; creo que hay un montón de escritores interesantes escribiendo en español desde Estados Unidos, lo cual es ligeramente distinto. Y sí, esto afecta la circulación de las obras, pero sólo en la medida en la que éstas son traducidas y son susceptibles de un mejor cabildeo por parte de autores que están allá (personalmente, no creo que mis libros hubieran logrado ser traducidos al inglés sin la buena voluntad de escritores mexicanos amigos que viven en Nueva York o Canadá), o bien en la medida en que los profes que están allá le encargan tus libros a sus alumnos. Pero, según mi experiencia, el lector promedio que tienes en Estados Unidos o Alemania no es el más avispado del mundo, salvo que sea un profesor titular; casi todos los demás te leen como parte de sus créditos para la carrera de relaciones internacionales.

Por otro lado, el cosmopolitismo es uno de los aspecto fundacionales de la literatura moderna en lengua española; pocas literaturas occidentales han sido tan vastas y viajeras y han contado con tantas capitales (desde Madrid y Barcelona hasta Buenos Aires, Ciudad de México, Bogotá, Nueva York, Los Ángeles, París y Santiago de Chile) como su basamento vital y retórico. Los escritores mexicanos que radican en Estados Unidos (y en Berlín, París, Kyoto, Shanghai) son parte de una tradición intelectual que ha perdurado por generaciones. Tal vez sólo la lengua inglesa nos supere en este rubro: incluso la literatura fracófona es más provinciana que la nuestra, y quizá por eso me aburre un poco. El hecho de que la literatura hispanoamericana tenga menos presencia internacional de la que merece es de índole geopolítica, no estética, y cuando

lees las opiniones de David Foster Wallace acerca de un desconocido como Manuel Puig dices: "Claro, David sabía por dónde iba el balón; la mayoría de los escritores gringos de su generación son unos pueblerinos" (Salvo Franzen). Lo mismo sucede cuando escuchas ciertas ideas o inflexiones "muy francesas" y te resultan familiares porque ya estaban, antes, en Severo Sarduy.

AOVS: *Tanto en redes sociales (donde la circulación es más inmediata) como en entrevistas y otro tipo de intervenciones eres una voz frecuente e importante en las polémicas sobre poesía, las antologías recientemente publicadas y los cuestionamientos a proyectos culturales con patrocinio estatal, entre otras. A partir de esto te has ganado muchas enemistades, aunque también has señalado muchos puntos importantes y con ello contribuido a la agitación de la vida cultural mexicana. A nivel personal, ¿para ti qué sentido tiene participar en estas polémicas? Desde lo colectivo, ¿cuál es la función de las polémicas culturales en la actualidad?*

JH: A nivel personal, últimamente trato de enredarme lo menos posible en ese tipo de discusiones. No porque no tenga algo que decir, sino por lo que te decía antes: me convertí en eso que llaman un "escritor reconocido" y eso conlleva, claro, un cierto grado de putrefacción. (Quiero pensar que es el tipo de putrefacción que hace que comamos embutidos y quesos franceses, pero *who knows*.)

Para mí, la polémica importante en la que participé tiene un ámbito y un sentido sumamente acotado: sucedió durante un lustro, entre 2004 y 2009; se circunscribió a una lectura intergeneracional de poesía mexicana escrita por autores nacidos entre 1949 y 1979; la expresé inicialmente en blogs y chats de discusión especializados en poesía mexicana; y procuré estructurarla en una serie de ensayos, artículos y reseñas publicados inicialmente en revistas y posteriormente reunidos en el volumen *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*, publicado por la editorial Bonobos

en 2010. Si te fijas, después de ese año dejé de publicar reseñas y/o ensayos sobre poesía; estaba ocupado en la redacción definitiva de *Canción de tumba*. Después me dediqué durante dos años a escribir *Álbum Iscariote* y a practicar el periodismo de overol —hice sobre todo crónicas gastronómicas, reseñas de arte conceptual y entrevistas a músicos de rock—, y pasé todo el 2014 y el 2015 enfrascado en la investigación histórica que cristalizó en *La casa del dolor ajeno*. De modo que le dediqué conscientemente un lustro a la polémica y luego procuré mantenerme al margen de ella durante otro lustro. Mis artículos sobre arte conceptual generaron otro tipo de discusiones, pero fueron realmente pocas; nunca recibí respuesta directa de la única persona francamente nefasta que hay en este ámbito, que es Avelina Lésper. He dado acuse de recibo a algunos autores —por ejemplo Fernández Granados y Malva Flores— pero, en general, es bastante poco lo que he añadido a lo expuesto en *Caníbal*. Claro que los vituperios posteriores me han perseguido durante años, algo que no me quita el sueño. Los argumentos serios en contra de mis opiniones, en cambio, sí que los he incorporado a mis procesos actuales de lectura. Tal vez el más importante ejemplo de ello sea mi reconciliación con la crítica académica, un tema en el que estoy en deuda con Rodolfo Mata y Roberto Cruz Arzábal, entre otros autores.

Mira, yo soy un enganchadizo: alguien dice en Facebook que el mejor disco de Pink Floyd es *The Wall* y reacciono: "Wey, ¿qué no has escuchado el *Animals* o el *Dark Side Of The Moon*?... Hasta ahí todo bien. El problema es cuando reacciono de la misma manera para hablar de literatura, porque de un tiempo a esta parte —y gracias al decreto del sumo pontífice de la radicalidad nacional, monseñor Heriberto Yépez— ya casi nadie discute mis argumentos: se dedican a tacharme de escritor oficial, vendido al sistema, compadre de Peña Nieto. No importa lo que digas en tus libros, no importa siquiera si tu interlocutor conoce lo que escribes o no, no importa que tan clara y respetuosamente estés argumentando: hay un sector de la polémica literaria en México para el que el hecho de que seas

vagamente exitoso (soy vagamente exitoso: debo haber vendido ya unas diez mil copias de alguno de mis libros) te transforma en una afrenta viviente para el pobre pueblo de México, tan humillado y ofendido. Y ahí sí ya ni cómo hacerle: no hay margen de discusión. La polémica deja de ser polémica y se transforma en anatema, y convengamos que el estatuto promedio de la crítica literaria en

México se desenvuelve más cómodamente en el ámbito del anatema que en el de la discusión.

Por ejemplo: toda esa necedad seudo-reivindicatoria en torno a *México 20* no merece siquiera, en mi opinión, el mote de polémica. Es un linchamiento público de un grupo de poetas (cuyo pecado fue aceptar la invitación a una antología) por parte de otro grupo de poetas (que no fueron convocados a esa misma antología). Nadie dice que ese tipo de libros se publican en México tres o cuatro veces al año y cuentan con financiamiento oficial, y cualquiera de los quejosos —Heriberto Yépez antes que nadie— ha sido incluido en ellos en algún momento. Nadie dice que María Rivera se reunió en privado con Marina Núñez para amenazarla con hacer un escándalo si no era incluida en *México 20* (de la misma manera que María Rivera chantajeó antes a los editores de la revista *Letras Libres* para ser incluida en el dossier *Autobiografías precoces*, al que no fue originalmente invitada, y de la misma manera en que intentó chantajearme a mí en 2005 para ser incluida en la antología de poesía hispanoamericana *El decir y el vértigo*; no: María Rivera es una poeta justiciera vilipendiada por el *establishment*. ¿Por qué? Porque es tan mala escritora que nadie le envidia absolutamente nada, y así es muy fácil estar de acuerdo). Nadie dice que la Secretaría de Cultura financió posteriormente una antología de poesía alemana publicada por Mantis donde sí aparece María Rivera —y también poemas míos—. Nadie dice esto: uno no tiene por qué ir por el mundo disculpándose de haber tenido algún relativo éxito en la práctica de su oficio, de no tener que ser un extorsionador intelectual para que lo tomen en cuenta.

Desde lo colectivo, y al margen de mis decepciones frente a la doble moral de muchos escritores mexicanos, sigo creyendo en el poder desestabilizador (es decir positivo) de las polémicas literarias. Pero me parece que Twitter y Facebook —buenas herramientas para otro tipo de escrituras alternativas— no son tan eficientes para este tipo de práctica literaria como lo fueron en su momento los blogs y/o los salones de chat especializados. Creo que un problema estilístico insoluble entre las redes sociales y la polémica de buen nivel es la velocidad: las mejores polémicas son lentas como un diez chileno en el futbol; tienen menos estómago y más exegética. Creo, por otro lado, que las malas polémicas nacen de la mezquindad; no de un desacuerdo intelectual o político sino de la simple y llana envidia.

A mí me encanta polemizar porque creo ingenuamente que la polémica es una forma de la amistad; me quedo un poco *speechless* cuando comienzan a insultarme. Y polemizo, por lo regular, acerca de cosas que amo desinteresadamente: nunca discuto con nadie acerca de ballet clásico, comida vegetariana o torneos de golf. Tampoco —por principios— he discutido jamás acerca de un premio o una beca que no me dieron o una antología en la que no fui seleccionado. Discuto sobre arte conceptual porque el arte conceptual es parte de mi vida, es una de las formas en las que me educó y me conmovió el mundo contemporáneo; pero no soy ni quiero ser un artista conceptual. Y discuto sobre poesía cada vez más en la medida en que he dejado de practicarla y me he decantado por la prosa narrativa. Para mí la polémica debería contener humor pero no crueldad: ser frontal y tener buenos modales son dos cosas que no necesariamente se excluyen.

AOVS: *Literatura y violencia. En alguna ocasión mencionaste que uno de los motivos para escribir* La casa del dolor ajeno *(2015) fue visibilizar una masacre olvidada, que al igual que incontables sucesos violentos de la historia de nuestro país quedó impune. El olvido y la impunidad parecieran regir la historia y la vida cotidiana de*

México. Frente a las formas atroces de la violencia, ¿qué sentido tiene para ti seguir escribiendo? ¿Para qué producir artefactos artísticos en momentos como los que vivimos?

JH. Escribir es mi labor. Lo supe siempre, y eso es quizá lo único que sé con claridad. No puedo ideologizarlo demasiado, después de todo soy el heredero de los obreros siderúrgicos que me enseñaron a leer, que me inculcaron una conciencia crítica. Un obrero critica su situación, claro, pero a la vez vive cotidianamente con una carga teleológica. No se pregunta por la mañana: "¿De qué sirve entrar a la desulfuradora en el turno primero?"; eso sería hegeliano pero no marxista. Un obrero va y trabaja y luego, por la tarde, se incorpora al grupo de lecturas y analiza la noción "vender tu fuerza de trabajo". Pero lo primero es levantarse e ir a trabajar. Yo escribo porque esa es mi labor; puedo cuestionarme el qué, el cómo, pero no el porqué. Pongámoslo fácil: escribo porque hacerlo me da felicidad, no esa felicidad alegre o ingenua sino la otra: un sentimiento de intensificación superior a cualquier droga. O de otro modo, romántico: si pudiera vivir sin escribir, no escribiría. U otro, existencialista: escribir no sirve para nada: *es*. Escribir es mi oficio. Es como ese chiste políticamente incorrecto: "Usted péguele a sus hijos cuando regrese del trabajo, ellos sabrán por qué". Yo así le hago: yo escribo. Escribo todos los días. Ya luego el texto me explicará por qué.

Bibliohemerografía de y sobre Julián Herbert[1]

Jorge Luis Martínez Ibarra
Universidad Nacional Autónoma de México

Del autor

Poesía

Herbert, Julián, *Claves de Alejandría*. México, uac, 1992.
Herbert, Julián, *Chilli Hard-Core*. México/Zacatecas, Praxis/Dosfilos, 1994.
Herbert, Julián, *El nombre de esta casa*. México, Conaculta, 1999.
Herbert, Julián, *El cielo es el naipe*. México, Filodecaballos, 2001.
Herbert, Julián, *Autorretrato a los 27*. Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2003.
Herbert, Julián, *La resistencia*. México, Filodecaballos, 2003.
Herbert, Julián, *Kubla Khan*. México, Concaculta/Era, 2005.
Herbert, Julián, *Pastilla camaleón*. México, Bonobos, 2009.
Herbert, Julián, *Álbum Iscariote*. México, Era/Conaculta, 2013.
Herbert, Julián, *Bisel*. México, Impronta Casa Editora, 2014.
Herbert, Julián, *Jesus liebt dich nicht /Cristo no te ama*. Berlín, Verlagshaus Johannes CS Frank, 2014.

Narrativa

Herbert, Julián, *Soldados muertos*. México, Presidencia Municipal de Guadalupe, Abrapalabra [cuento], 1993.
Herbert, Julián, *Un mundo infiel*. México, Joaquín Mortiz, 2004.
Herbert, Julián, *Cocaína. (Manual de usuario)*. México, Universidad de Guadalajara/Almuzara, 2006.

[1] Toda la bibliografía se realizó gracias al apoyo de la dgapa al Proyecto PAPIIT IN402415 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)”.

HERBERT, Julián, *Canción de tumba*. México, Mondadori, 2012.

HERBERT, Julián, *La casa del dolor ajeno. Cónica de un pequeño genocidio en La Laguna*. México, Literatura Random House, 2015.

HERBERT, Julián, *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino*. México, Random House, 2017.

Ensayo

HERBERT, Julián, *Los caminos del juglar. Un paso por la vida de Armando Fuentes Aguirre, Catón*. Ilust. de Armando Meza. México, Gobierno del Estado de Coahuila/Secretaría de Educación y Cultura/Instituto Coahuilense de Cultura, 2009.

HERBERT, Julián, *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. México, Bonobos, 2010.

Crónica

HERBERT, Julián, *Algunas estúpidas razones para no volver a Berlín*. México, Filodecaballos, 2013.

Antologías

ARELLANO, Luis Alberto, *Escribir poesía en México*. Ed. de Julián Herbert, Javier de la Mora y Santiago Matías. México, Conaculta/Bonobos, 2012.

HERBERT, Julián *et al.*, *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente, 1965-1979*. México, Filodecaballos/Conaculta, 2005.

Anuario de poesía mexicana. Ed. de Julián Herbert. México, FCE, 2008.

HERBERT, Julián, "Soñar el sol", en *Norte. Una antología*. Eduardo Antonio Parra, comp. México, Era/Fondo Editorial de Nuevo León/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2015.

Libros en colaboración

Boone, Luis Jorge y Julián Herbert, *El polvo que levantan las botas de los muertos*. México, Filodecaballos, 2013.

Herbert, Julián y León Plascencia Ñol, *Tratado sobre la infidelidad*. México, Conaculta, 2010.

Hemerografía

Herbert, Julián, “Technopaegnia y poesía”, en *Letras Libres*, núm. 122. México, 2009, pp. 102-103.

Herbert, Julián, “Dramaturgias reconstruidas”, en *Letras Libres*, núm. 131. México, 2009, pp. 94-95.

Herbert, Julián, “Entrevista a Café Tacuba”, en Gatopardo, núm. 136, 2012. Disponible. <https://gatopardo.com/reportajes/cafe-tacvba-julian-herbert/V>. [Consulta: 6 de mayo de 2019].

Herbert, Julián, “Mi nombre es Ixca Cienfuegos”, en *Letras Libres*, núm. 163. México, 2012, pp. 86-87.

Entrevistas

Alvarado, Alejandro, “Un reportero cubriendo la fuente en el hospital”, en *El Financiero*, núm. 8545. México, 23 de marzo de 2012, p. 44.

González, Héctor, “Cómo jugar ajedrez y hacer el amor al mismo tiempo”, en “Dominical”, supl. del *Milenio*, núm. 83. México, 16 de marzo de 2014, p. 16.

Llano, Pablo de, “La vida cruda de Julián Herbert”, en “Babelia”, supl. de *El País*, núm. 1138. Madrid, 14 de septiembre de 2013, pp. 11-12.

Luna Fuentes, Claudia, “Apostarle a lo decadente es actualizar los valores morales”, en “Laberinto”, supl. de *Milenio*, núm. 174. México, 14 de octubre de 2006, p. 5.

P. H. R. [sin autor], "Siempre odié a mi familia porque nunca tuve una", en *Público Internacional*, núm. 1511. Madrid, 26 de noviembre de 2011, p. 21.

Vargas, Ángel, "Cuestiona Julián Herbert la idea de poesía en México", en *La Jornada*, núm. 10630. México, 9 de marzo de 2014, p. 6a.

Yánez, Ricardo, "Julián, por Herbert, a solicitud expresa", en "La Jornada Semanal", supl. de *La Jornada*, núm. 892. México, 8 de abril de 2012, p. 7.

Conversatorios

Herbert, Julián y Antonio Ortuño, "Escribir aquí y ahora. Una conversación sobre narrativa mexicana reciente", en *Letras Libres*, núm. 40. México, agosto de 2014.

Sobre el autor

Tesis

Hernández Acosta, Miguel Ángel, *Representaciones del escritor-intelectual en autores mexicanos nacidos en los setenta: Raphael, Nettel y Herbert*. México, 2015, Tesis, unam.

Villegas López, Estefany, *Soy el hijo de mi madre:* Canción de tumba *como autobiografía*. México, ffl, unam, 2019.

Artículos en revistas

Echazarreta, Juan Carlos, "La enfermedad como antídoto", en *Cuadernos de Literatura*, vol. xviii, núm. 35, 2014, pp. 313-322.

García Peña, Lilia Leticia, "Nadando a contracorriente: las *madres solas* como nuevo actor social en la novela mexicana contemporánea de Juan Rulfo y Julián Herbert", en *Acta Universitaria*, vol. 25, núm. 5, 2015, pp. 36-46.

Parra, Eduardo Antonio, "El lenguaje de la narrativa del norte de México", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 59, 2004, pp. 71-77.

Reseñas

Aguilar Sosa, Yanet, "Julián Herbert, cronista de la impunidad eterna", en "Confabulario", supl. de *El Universal*, época ii, núm. 129. México, 22 de noviembre de 2015, p. 5.

Alejo Santiago, Jesús, "*La casa del dolor ajeno* es un 'diálogo' con México", en *Milenio*, núm. 5773. México, 21 de octubre de 2016, p. 49.

Boone, Luis Jorge, "Día negro", en "Laberinto", supl. de *Milenio*, núm. 199. México, 7 de abril de 2007, p. 9.

Boone, Luis Jorge, "Entrar en el enjambre", en "Laberinto", supl. de *Milenio*, núm. 559. México, 1 de marzo de 2014, p. 8.

Curiel Rivera, Adrián, "Memoria de la ignominia", en "Laberinto", supl. de *Milenio*, núm. 650. México, 28 de noviembre de 2015, p. 8.

Domínguez Michael, Christopher, "El crítico caníbal", en "El Ángel", supl. de *Reforma*, núm. 850. México, 3 de octubre de 2010, p. 2.

Domínguez Michael, Christopher, "Kubla Khan", en "El Ángel", supl. de *Reforma*, núm. 644. México, 22 de octubre de 2006, p. 2.

Enríquez, José Ramón, "Pánico escénico", en *Reforma*, núm. 6692. México, 20 de abril de 2012, p. 22.

Gudiño Hernández, Jorge Alberto, "Conjurando a los demonios", en "La Jornada Semanal", supl. de *La Jornada*, núm. 891. México, 1 de abril de 2012, p. 10.

Nuez, Iván de la, "Sin anestesia", en"Babelia", supl. de *El País*, núm. 1052. Madrid, 21 de enero de 2012, p. 10.

Parra, Eduardo Antonio, "La vida continúa", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 100. México, junio de 201, p. 96-97.

Pereyra, Rodrigo, "Un mundo infiel", en Chasqui, vol. 35, núm. 1, mayo de 2012, pp. 156-158.

PLIEGO, Roberto, "Tan pálida y ojerosa", en "Laberinto", supl. de *Milenio*, núm. 459. México, 31 de marzo de 2012, p. 8.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, "Los libros son más generosos que los hombres", en *El País*, núm. 12592. Madrid, 14 de diciembre de 2011, p. 32.

SÁNCHEZ AMBRIZ, Mary Carmen, "Del caos al karaoke", en *Milenio*, núm. 5169. México, 24 de febrero de 2014, p. 42.

SÁNCHEZ AMBRIZ, Mary Carmen, "En el bosque de los chinos", en *Milenio*, núm. 5855. México, 11 de enero de 2016, p. 37.

SÁNCHEZ AMBRIZ, Mary Carmen, "Opio y orfandad", en *Milenio*, núm. 4777. México, 28 de enero de 2013, p. 36.

SÁNCHEZ, Luis Carlos, "Incapaz frente a la ausencia", en *Excélsior*, núm. 34801. México, 16 de diciembre de 2012, p. 9.

SERNA, Enrique, "Canción de tumba", en "Domingo", supl. de *El Universal*, núm. 19. México, 15 de abril de 2012, p. 6.

TALAVERA, Juan Carlos, "Los escritores no tenemos clientes", en *Excélsior*, núm. 35243. México, 3 de marzo de 2014, p. 2.

TALAVERA, Juan Carlos, "Revive llaga histórica", en *Excélsior*, núm. 35830. México, 11 de octubre de 2015, p. 3.

Hemerografía

ACOSTA, Alberto, "Entregan el Premio Elena Poniatowska", en *Reforma*, núm. 6878. México, 23 de octubre de 2012, p. 21.

ALEJO SANTIAGO, Jesús, "Premio Poniatowska para Julián Herbert", en *Milenio*, núm. 4668. México, 11 de octubre de 2012, p. 33.

ALFONSO, Vicente, "Cronista del dolor de todos", en "Confabulario", supl. de *El Universal*, época II, núm. 138. México, 24 de enero de 2016, p. 4.

FLORES, Alondra, "Distinguen a Julián Herbert con el premio de novela Premio Poniatowska", en *La Jornada*, núm. 10122. México, 11 de octubre de 2012, p. 5a.

MENDOZA, Élmer, "El arte de novelar", en *El Universal*, núm. 35935. México, 29 de marzo de 2016, p. E 11.

Sánchez, Luis Carlos, "Julián Herbert gana Premio Poniatowska", en *Excélsior*, núm. 34735. México, 11 de octubre de 2012, p. 15.

Yépez, Heriberto, "Herbert y la División ¡entre! los nortes", en "Laberinto", supl. de *Milenio*, núm. 584. México, 23 de agosto de 2014, p. 12.

Enlaces de Internet

Chávez, Julieta, "Muerte en voz alta. Leer: Julián Herbert y su justicia poética", en *Esquire Latinoamérica* [en línea], 2012. <http://www.esquirelat.com/mas-esquire/456110/literatura-julian-herbert/>. [Consulta: 12 de junio, 2014.]

Esquinca, Bernardo, "Un mundo perdido", en Nexos [en línea], 2005. <http://www.nexos.com.mx/?p=11572>. [Consulta: 14 de diciembre de 2015.]

Estrada, Frank, "Julián Herbert, presenta libro 'Disonancias comprimidas', en *Zócalo Saltillo* [en línea]. <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/julian-herbert-presenta-libro-disonancias-comprimidas>.

Garza, Alejandro de la, "Repertorio íntimo", en *Nexos* [en línea], 2012. <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2102509>. [Consulta: 9 de febrero de 2012.]

Herrera, Daniel, "Pequeño genocidio olvidado", en *Letras Libres* [en línea], 2015. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/pequeno-genocidio-olvidado>. [Consulta: 14 de diciembre de 2015.]

Medrano, Paul, "Canción de tumba, de Julián Herbert", en *Tierra Adentro* [en línea], 2013. <http://servidorabc.net/conaculta/tierra5/resenas/cancion-de-tumba-de-julian-herbert/>. [Consulta: 1 de marzo de 2015.]

Nuez, Iván de la, "Entre dos rayas", en *El País* [en línea], 2007. <http://elpais.com/diario/2007/05/26/babelia/1180137021_850215.html>. [Consulta: 14 de diciembre de 2015.]

Pron, Patricio, "México devorando a sus hijos", en *Letras Libres* [en línea], 2012. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/mexico-devorando-sus-hijos>. [Consulta: 1 de marzo de 2015.]

Quirino, Raciel, "El presente impuro de la poesía mexicana. Entrevista a Julián Herbert primera parte" [en línea], 2016. <http://terraplen.bajopalabra.com.mx/?p=3323>. [Consulta: 17 de septiembre de 2016.]

Rodríguez Marcos, Javier, "Tierra a la vista", en *El País* [en línea], 2007. <http://elpais.com/diario/2007/09/28/cultura/1190930401_850215.html>. [Consulta: 14 de diciembre de 2015.]

Wolfson, Gabriel, "Canción de tumba de Julián Herbert", en *Crítica* [en línea], 2012. <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/cancion-de-tumba-de-julian-herbert>. [Consulta: 1 de marzo de 2015].

Índice

La memoria cercena lo que une: lecturas críticas a la obra de Julián Herbert fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se terminó de producir en septiembre de 2019 en Proelium Editorial Virtual. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie @Schola de la FFL, así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Minion Pro en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor y, en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La formación estuvo a cargo de Edgar Gómez Muñoz. Cuidó la edición Juan Carlos Hernández Vera.

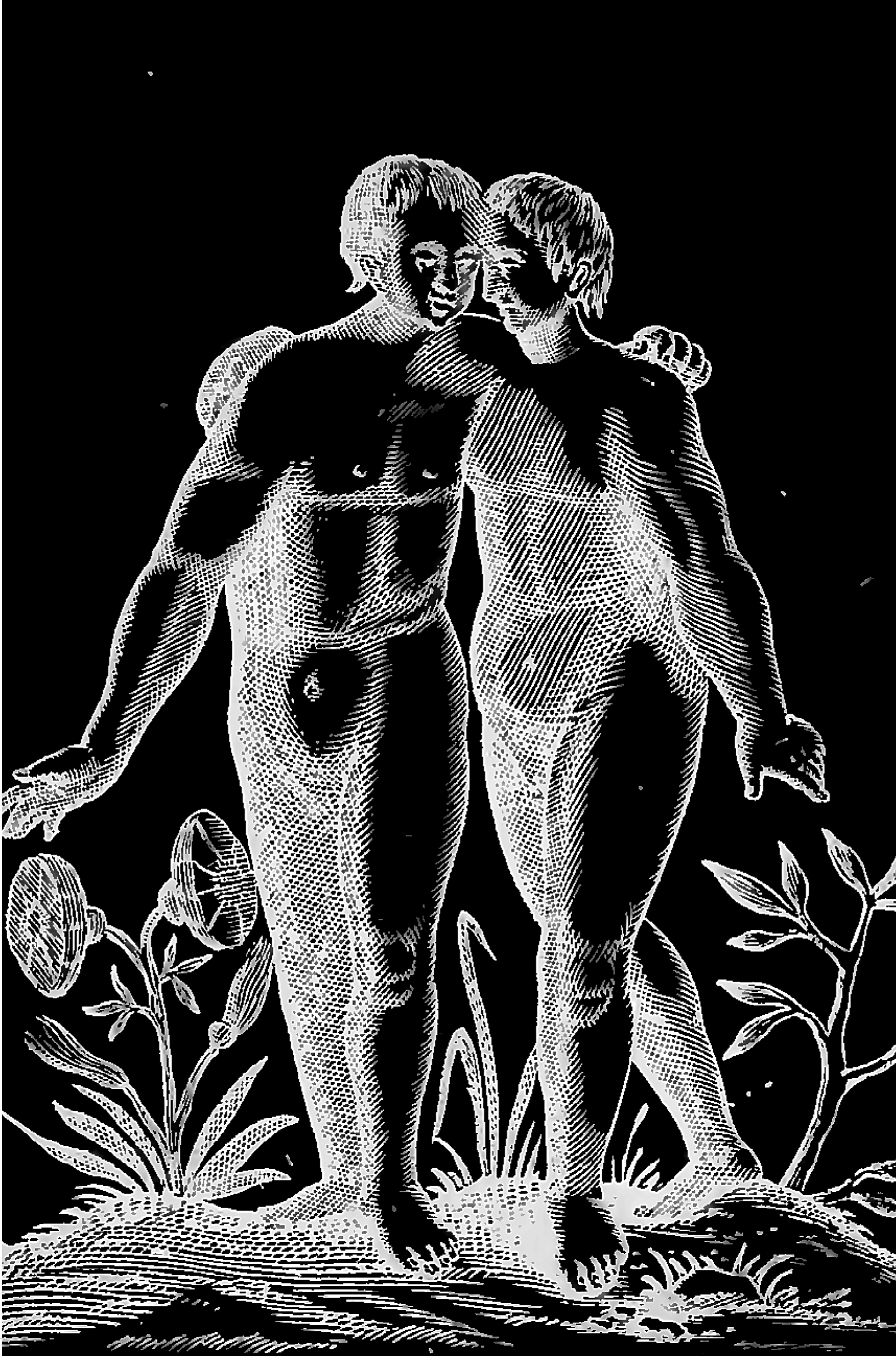




Imagen en guardas y cubierta: Fortunio Liceti (1577-1657), "Ilustración interior (II)", grabado en madera e impresión del libro *Fortunius Licetus De monstris : Ex recensione Gerardi Blasii, M.D. & P.P Qui monstra quaedam nova & rariora ex recentiorum scriptis addidit* (1665). El editor fue Andreae Frisii (de *Amstelodami* o bien Amsterdam). La imagen se tomó de un ejemplar perteneciente a la Librería Nacional de Nápoles, Italia.





Julián Herbert (Acapulco, 1971) es poeta, narrador, ensayista, artista conceptual, cronista, gestor cultural y cantante de diversos grupos de rock. Su obra ha sido reconocida con el Premio Gilberto Owen (poesía) en 2003, el Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola en 2006 y el Premio Jaén de Novela en 2011, entre otros. En este volumen crítico, desarrollado dentro del proyecto PAPIIT "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)", se reúnen cuatro estudios sobre la poesía y la narrativa de este autor, además de una entrevista concedida por Julián Herbert y un recuento bibliográfico de y sobre su obra. Los ensayos contenidos en *La memoria cercena lo que une: lecturas críticas a la obra de Julián Herbert* son trabajos pioneros en la valoración crítica de la escritura de Herbert y sin duda serán un referente para futuros estudios literarios sobre uno de los escritores más importantes del campo literario mexicano contemporáneo.

eSchola





